الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جــامعة الحـــــاج لخضر باتنـــة
كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابــها

أسلوبية الخطاب الشعري
في ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم اللسان العربي

إعداد الطالبة : مفيدة بنوناس
إشراف الأستاذ الدكتور : بلقاسم دفه

لجنة المناقشة :

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيسا
بلقاســـم دفـــه	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مشرفا ومقررا
صالح خديـــش	أستاذ التعليم العالي	خنشلة	مناقشا
الجودي مرداسي	أستاذ محاضر	باتنة	مناقشا
ذهبية بورويس	أستاذة التعليم العالي	الأمير عبد القادر قسنطينة	مناقشا
نـــوارة بحـــري	أستاذة محاضرة	الأمير عبد القادر قسنطينة	مناقشا

السنة الجامعية : 1435 هـــ - 1436 هـــ
2014 م - 2015 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جـــامعة الحــــاج لخضر باتنـــة

كلية الآداب واللغات		قسم اللغة العربية وآدابـــها

أسلوبية الخطاب الشعري
في ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم اللسان العربي

إعداد الطالبة :		إشراف الأستاذ الدكتور :

مفيدة بنوناس		بلقاسم دفه

لجنة المناقشة :

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيسا
بلقاســم دفــه	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مشرفا ومقررا
صالح خديــش	أستاذ التعليم العالي	خنشلة	مناقشا
الجودي مرداسي	أستاذ محاضر	باتنة	مناقشا
ذهبية بورويس	أستاذة التعليم العالي	الأمير عبد القادر قسنطينة	مناقشا
نــوارة بحــري	أستاذة محاضرة	الأمير عبد القادر قسنطينة	مناقشا

السنة الجامعية : 1435 هـ - 1436 هـ
2014 م - 2015 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ
عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

التوبة : 105.

شكر وتقدير

أرفع أسمى آيات التقدير والاحترام، إلى كل أساتذتي الأفاضل بقسم الأدب العربي بجامعتي باتنة وبسكرة، إيمانا بفضلهم، واعترافا بجميلهم، فلهم مني بالغ التحية وتمام التقدير.

وأتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل **الأستاذ الدكتور بلقاسم دفه**، الذي حزت شرف التلقي على يديه وفضل الإشراف على هذا البحث، فقد أفادني بعلمه وكان السند والموجه والمشجع، فله عظيم الامتنان والتقدير، وأدامه الله ذخرا لكل طالب علم.

وشكري خالص للدكتور عبد اللطيف حني الذي وقف إلى جانبي وشاركني معاناة البحث، فله مني أسمى التقدير، وعظيم الاحترام.

مقدمة

يدل الخطاب الشعري على نسق متجانس ومتنوع يستحوذ على هوية متميزة، ويشكل منظومة لغوية وفكرية وجمالية متآلفة، تجعل منه بنية شاملة ومكتملة.

والخطاب الشعري ينتسب في بنائه إلى اللغة، فبناؤه هو تأسيس لغوي بالدرجة الأولى؛ لأن اللغة هي حامل الحدث والمعبر المادي عن التصور الخيالي الذي يتشكل ويتولد بوساطتها.

ومن هنا أصبح البحث في خصوصيات الخطاب الشعري ومكوناته، يستدعي التركيز على البنية النصية، وكيفية تشكيلها، واستنزاف دلالاتها عبر التحليل والتأويل، ثم محاولة العثور على مخبوءاتها وتحديد مرجعياتها، ورصد أبعادها الجمالية في السياق، والإحاطة بالبؤرة الرؤيوية التي يتمحور حولها الخطاب.

وما دام الخطاب الشعري كذلك، فإن الممارسة النقدية العربية الحديثة قد اهتمت به بشكل مميز، وبخاصة تلك الممارسات التي حاولت تطبيق المناهج اللغوية الحديثة عليه، ومنها : " المنهج الأسلوبي" الذي أعرب عن جدارته في تحليل الخطاب الأدبي وفق منظور شمولي.

فالأسلوبية تنظر في الخطاب الأدبي ككيان مستقل، تبرز ما فيه من ظواهر أسلوبية، وقيم تعبيرية وجمالية، بعيدا عن الانطباعية السريعة، وذاتية المواقف، فتقوم بعملية اختيار وانتقاء للظواهر الأسلوبية في بنية الخطاب، التي تلعب دورا مهما في تشكيل أسلوب المؤلف، ثم تقوم برصفها وتحليلها، ومعرفة وظيفتها داخل العمل، وكيف استطاع المؤلف أن يحقق لها هذه الوظيفة بغية الوقوف على النظام الكلي الذي يحكم بنيته.

وما دام مجال التحليل الأسلوبي هو مجال الكشف عن الفرادة الأدبية، وإذا كانت الأسلوبية هي دراسة سمات تتعلق باستعمال اللغة استعمالا يعود إلى ممارسة فريدة لدى المؤلف، ومن نوع خاص، فإنها الأحرى بدراسة شعر أمية بن عبد العزيز الأندلسي، الذي استعمل اللغة استعمالا خاصا، خرق به القواعد ونواميسها وخرج عن المألوف، وذلك لأنه كان ينظر إلى اللغة بوصفها أحد مبتكراته، لا بوصفها ميراثا فوقيا يجب أن يخضع لقوانينه.

وإذا كانت الأسلوبية تقوم بدراسة لغة الشعر من خلال المستويات اللّغوية، مع الربط بين هذه المستويات برباط البنية الكلية للنص الشعري، فإن ديوان أمية يعد المجال المناسب للدراسة الأسلوبية، لأنه قد استخدمت فيه اللغة الشعرية في جميع مستوياتها من صوتية وتركيبية ودلالية.

فمن خلال قراءة، ومعاودة قراءة، قادني الأمر إلى ملاحظة خصائصه الأسلوبية المتمثلة أساسا في اختياراته الإيقاعية، والتركيبية، والدلالية، وكافة خاصياته النظمية، فضلا عما انتهى إليه نظري في المعنى على صعيد المعجم، والدلالة العامة، فتبين أنه تتواشج فيه أنساق أسلوبية متناوبة الأبعاد، متنوعة الدلالات، مما يجعل الخطاب الشعري عنده "خطابا إشكالياً"، وهذا الخطاب جدير بأن تخصص لمتنه الشعري دراسة مستقلة، وأن يكون موضوعا لنظر خاص وفاحص، فقد شهد له أعلام عصره من حيث براعته النظمية في " تعليق الكلم"، وحسن بديهته، بما هي حضور للفكرة، وانهمار للتعبير، وتدفق في الإفصاح، مما يشهد بشاعرية فياضة، وخطاب شعري أصيل.

وهذا ما أسعى للكشف عنه، من خلال تقديم تحليل للبنية الأسلوبية للخطاب الشعري لأمية، وتحليل البنية الأسلوبية يعني في نهاية المطاف تحليل الأسلوب واستنباط أهم خصائصه، وتقديم تحليل يكشف خصوصية البناء الشعري، وخصوصية الإطار الجمالي لعناصره ومستوياته.

ومن هنا كان لابد للبحث أن يستمد أدواته من البلاغة الجديدة –بلاغة الخطاب– وعلم النص، ويعتمد على الدراسات الأسلوبية الحديثة قصد الإحاطة بطبيعة بنائه الشعري، والكشف عن طريقة الشاعر في الكتابة، وتحديد الخصائص الأسلوبية المباشرة للخطاب الشعري عند أمية، وهي التي يمكن أن توصف بأنها اختيارات المنشئ، ودرجة شيوع هذه الاختيارات، وأنماط توزيعها.

ولتأطير هذه المقصدية البحثية ضبطت اختياري في موضوع :

أسلوبية الخطاب الشعري

في ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني

(460 هـ - 529 هـ)

وهو ديوان وجدته مشبعا بالدلالات المتعددة، والجماليات الفريدة، ومكتنزا بالطاقات الابداعية لما ينطوي عليه من لغة فنية، وكثافة دلالية، وتناغم إيقاعي بين وحداته المكونة له، فتبدت عندي رغبة عاتية لإنجاز دراسة تمكن من النفاذ إلى عمقه، وهذه الرغبة وجدت من الدواعي ما أكدها وحفز على المضي قدما في الموضوع، ولعل أهم هذه الدواعي ما يأتي :

-تقديم متن شعري أندلسي غير متداول ناطق بالأصالة والإبداع، يكشف الشخصية الأندلسية بمبادئها، ومثلها، ومعارفها، ورؤاها، وطرائق تعبيرها، وأبنية خطابها، انطلاقا من استقراء الخطاب الشعري لأحد شعرائها.

-سبر الجوانب الصياغية والبنائية لشعر أمية، من خلال الوقوف على مكوناته البانية لأسلوبيته، وحركته الحاضنة لهويته، وصوره وإيقاعه، مع الحفاظ على خصوصياته كحضور شعري متميز يمتلك فرادة ويحوز تألقا ضمن تراكمات الإرث الأندلسي في مختلف عصوره.

-كشف خصائصه الأسلوبية المتمثلة أساسا في اختياراته الإيقاعية والتركيبية والدلالية، وكافة خاصياته النظمية، وكان توسلي في كل هذا اعتماد الركائز المتعاضدة الثلاث : المخاطِب، الخطاَب، المخاطَب، والتوظيف التواشجي لآليات تحليل الخطاب الشعري، اقتناعا مني بأن المنظور التكاملي الوظيفي يمكن أن يساعد على تجميع بعض الآليات المنهجية الأسلوبية في إطار دراسة كشفية لجماليات الخطاب الشعري لأمية، بالإفادة من أفق الاتجاهات الأسلوبية واستثمار معطياتها.

-الرغبة في تأصيل لعملية القراءة بمنهاج مرن؛ هو مزاوجة بين البلاغة العربية الأصيلة، والمنهج الأسلوبي الحديث، تمكننا من الوقوف على الجوانب الأسلوبية في الخطاب، إذ النص العربي مختلف عن النص الذي يُبنَى عليه المَنهجُ الأسلوبي في الأصل، ولذلك كان لزاما علينا استعمال أدواتنا الخاصة النابعة من لغتنا من عروض وبلاغة، ونحو، لتطويع المنهج الأسلوبي بغية خدمة النص من كل جوانبه.

هذه الدواعي مجتمعةً، كانت الدافع للمضي قدما في تقديم دراسة متكاملة عن ديوان أمية، وقد تعززت هذه الرؤية واتضحت أهميتها، بمراجعتي الأستاذين

الفاضلين الأستاذ الدكتور بلقاسم دفه، والأستاذ الدكتور علي عاليه، من جامعة باتنة اللذين أكدا على أهمية البحث، وشهدا بأن شعر أمية الذي يجري على سمت الشعرية العربية جديرا بأن يكون موضوع بحث واستقراء، ونظر واستقصاء .

وبهذا فتح هذا الخطاب الشعري مجراه في ذاتي، لاستنطاق مكنون الديوان بغية تبيان السمات الأسلوبية الكامنة فيه، والإجابة عن الأسئلة التي تراود الذهن بخصوص الأسلوبية، والخطاب الشعري لأمية، ومنها :

-هل كانت عناية القدماء " بالأسلوب" تكافئ عنايتهم بــ"النوع الأدبي" و"طريقة الصياغة" و"النظم" ؟ أم هل كان حظه قياسا بها ضعيفا، فبقي عندهم الأسلوب يشرئب لمنزلة المصطلح دون أن يبلغها ؟ وإلى أي حد تقدمت حركة النقد والبلاغة في البحث الأسلوبي؟

-إلى أي مدى تصح دعوى القول أن للأسلوبية الغربية جذورا وأصولا في الموروث العربي؛ البلاغي والنحوي والنقدي، وفي كتب الإعجاز التي تناولت النص القرآني وإعجازه ؟

-هل أسهم الباحثون العرب المحدثون، انطلاقا مما ورثوه في تضاعيف تراثنا البلاغي والنقدي، في إثراء الدراسات الأسلوبية بإنتاج مبادئ وقواعد تضبط الأسلوب وتحدد مساراته؟

-ما هي الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواصا أسلوبية، تساعد على إبراز دلالة الخطاب الشعري لدى الشاعر؟ وما هي الظواهر الأسلوبية المتكررة في خطابه بشكل لافت حتى غدت تشكل ظاهرة أسلوبية بارزة في خطابه؟

-كيف تتم مقاربة النصوص اللغوية خلال رصد ظواهرها الأسلوبية، وتتبعها وصفا وتحليلا في محاولة للكشف عن مستوياتها التشكيلية اللغوية؟

كل هذه الأسئلة تدفعني إلى مقاربة الخطاب الشعري لأمية في محاولة لإثارة منابع شعريته، وملامسة القيم الجمالية والمعرفية لهذه الشعرية، ومحاصرتها في حدود معينة، وذلك قصد الوقوف على مضمراتها ومكنوناتها، بيد أن ذلك لا يعني أن

البحث يستوعب دراسة التقنيات جميعا، وإنما الغالبة فحسب، وهذا الإجراء يهيئ الخوض في دراسة الخطاب وتحديد ملامحه والتفرس في علاقاته الأسلوبية.

وانطلاقا من هذه الرؤية، ووفقا لمستويات الأسلوب، إيقاعا وتركيبا ودلالة، اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم البحث إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

أما المقدمة فأسست من خلالها للموضوع، وبينت أهميته وقدمت الإشكالية التي يطرحها ويسعى للإجابة عنها.

وبالنسبة للفصول، فقد تناول البحث في **الفصل الأول** بعض المصطلحات (الأسلوب، الأسلوبية، الخطاب الشعري) محددا مفاهيمها بغية كشف دلالاتها وتمدداتها المعرفية، والتعريف بالشاعر والديوان، فاتكأ على ثلاثة مباحث، رصدت في **أولها** مفهوم الأسلوب ومحدداته، من خلال تأصيل لماهيته في التراث العربي وعند الغربيين والعرب المحدثين، وفي **ثانيها** مفهوم الأسلوبية في الدراسات العربية والغربية واتجاهاتها المعرفية، وخُصَّ **المبحث الثالث** بدراسة الخطاب الشعري من حيث الماهية والمرجعية، وكذا تقديم ترجمة مختصرة عن الشاعر وتعريف بالديوان.

وعالجت في **الفصل الثاني** عناصر الإيقاع (الخارجية والداخلية) بالفحص الدقيق للوقوف على خواصها الإيقاعية، وربطها بالمكونات الصياغية على نحو تحليلي ينزل إلى أصغر جزئية، ويعتمد على إجراءات تطبيقية تؤكدها العملية الإحصائية، من أجل الكشف عن التجربة الإيقاعية التي تضمنها خطاب الشاعر، فتوزع على ثلاثة مباحث، مسوق **أولها** لتحديد إيقاع الخطاب الشعري من خلال رصد الوزن الشعري، والتعرف على القافية وحروفها، ومتعلق **ثانيها** بدراسة هندسة القصيدة في تشكيلها الايقاعي، من خلال مظاهرها المتشكلة عبر التصريع، والتصدير، والتدوير، والتطريز، والازدواج الصوتي، والقافية الداخلية الملتزمة. وأُنيط **ثالثها** بدراسة المظاهر الإيقاعية المكملة لتشكيل الخطاب الشعري، ممثلة في التشكيل البديعي بما حوى من (التماثل والتشاكل)، و(التخالف والتقابل)، و(التقسيم والتوازن)، والتكرار بأنواعه، الصوتي، واللفظي، والصيغي.

أما **الفصل الثالث** فتناول الظواهر التركيبية، وذلك بالنظر فيما وراء الاستخدامات اللغوية من دلالات، من خلال الوقوف على التراكيب اللغوية، وظواهر انزياح الصياغة في الترتيب والتركيب، والنظر أيضا في الأبنية التي تعددت أشكالها، وتنوعت دلالاتها وكان لها دور مهم في مفاجأة المتلقي، ولهذا ارتسم في مبحثين، خُصَّ **الأول** بدراسة التركيب النحوي والبنية الصرفية، فتعرض لتركيب الجملة الفعلية والاسمية، والانزياح في تركيب الجملة من خلال تقنيتي الترتيب (التقديم والتأخير)، والحذف، كما تناول أبنية الأفعال، والمشتقات المتنوعة، وتعلق **الثاني** بدراسة تركيب الجملة الخبرية والإنشائية، فاتضحت فيه الجملة المؤكدة والمنفية، والجملة الطلبية وغير الطلبية.

وعالج **الفصل الرابع** المكون الدلالي الأسلوبي المهيمن على الخطاب الشعري، وهو الصورة الشعرية، فانتظم في ثلاثة مباحث، قدمتُ في **أولها** مفهوم الصورة في التراث النقدي وعند المحدثين، إضافة إلى الأنواع البلاغية في الصورة، ممثلة في الصورة التشبيهية، والاستعارية والكنائية، ونظرت في **ثانيها** إلى أنماط الصورة وصلتها بالحواس، موزعة على الصورة البصرية، والسمعية، والذوقية، والشمية، واللمسية، وسُقت **ثالثها** للبحث في الخصائص الدلالية للصور الشعرية، فبيّنت فيه خصائصها المعنوية والإبداعية.

هذا، وانتهى البحث **بخاتمة** تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وقد شكل المنهج الأسلوبي مفتاح الدخول إلى الخطاب الشعري في الديوان، وذلك لأن الوصول إلى الخصائص الأسلوبية للخطاب الشعري لا يتأتى إلا بدراسة معمقة، تتناول بنية ذلك الخطاب ومكوناته وعلاقات بعضها ببعض، والأجدر بذلك هو تطبيق الدراسة الأسلوبية؛ لأنها الدراسة التي تفكك وتحلل، وتعيد تركيب الأسلوب من أجل معرفة بنيته، وقد أفدت من أربعة من اتجاهات البحث الأسلوبي، يتجلى الأول فيما يسمى (الأسلوبية النفسية)، وهذا الإتجاه يذهب إلى أن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلا في إطار دلالته على الخصائص النفسية للمؤلف، ولعلي – هنا – جعلت النص هو منطلقي الأول والأخير في قراءة نفسية الشاعر.

وثانيها (الأسلوبية التعبيرية الوصفية) التي تركز على اللغة، وتحاول إبراز الملامح الأسلوبية فيها للكشف عن المضمون والقيم الجمالية للنص الشعري، وثالثها (الأسلوبية الإحصائية) التي تركز على دراسة الأسلوب إحصائيا، سعيا لتحقيق الموضوعية للدراسة، ورابعها (الأسلوبية الوظيفية)، وهي تعدّ النص الشعري نسقا لغويا له نظام متداخل ومتشابك، يجب فك رموزه ابتداءً من الأصوات ومرورا بالألفاظ، وانتهاء بالتراكيب. وهي تتناول في تحليلها للنص المستويات الآتية : الإيقاعي والتركيبي والدلالي.

كما أفدت من التراث النقدي والبلاغي والنحوي والعروضي، لقراءة هذا الخطاب سعيا إلى المزاوجة بين آليات مستمدة من المادة الأصيلة والإرث الثقافي العربي، وأدوات إجرائية من المناهج النقدية الحداثية، لتكون أدوات غايتها تفكيك الخطاب، وكشف مختلف أبعاده الدلالية والجمالية.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على ديوان أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي، الذي حققه عبد الله محمد الهوني.

وأشير أنه قد وقعت بين يدي – أولاً – طبعة أخرى للديوان معنونة بـــ "ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني" جمع وتحقيق وتقديم محمد المرزوقي.

وقد اتضح لي بالمقارنة، اعتماد نسخة الديوان الذي حققه عبد الله الهوني، فهي محققة اعتمادا على نسخة خطية وليست جمعا فحسب، وهي آخر نسخة صادرة له فيما أعلم.

كما أذكر أن عبد الله الهوني قدم قبل جمعه للديوان دراسة علمية لنيل درجة الماجستير، تحت عنوان " أمية بن أبي الصلت الأندلسي –عصره وحياته وشعره– وقد أكد فيها أن أمية " لم يُدرس قط قبل هذه الدراسة " ثم أخرجها في شكل كتاب بالعنوان نفسه.

كما استرشدت في بحثي بمقال للدكتور علي عاليه بعنوان : " الفيلسوف الشاعر أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي".

أما عن دراسات أخرى فلم تتوافر لي أي رسالة جامعية، أو كتاب خاص يدرس شعر أمية دراسة أسلوبية، وكل ما عثرت عليه لا يتجاوز الإشارات المتناثرة في بطون الكتب التي تتناول الأدب الأندلسي بالدراسة، فقد كان المجال خصبا أمام هذه المقاربة لمتابعة البحث في الخطاب الشعري لأمية، لأنه لم يأخذ حقه من البحث والدراسة.

ومن كل الروافد السالفة الذكر مجتمعة استوى البحث على هذه الشاكلة، ولا أدعي فيه بأنني أحطت بكل جوانب الخطاب الشعري لأمية وإيحاءاتها، ولكنني قدمت كل ما استطعته لمعرفة خصائصه الأسلوبية، والجمالية والتأثيرية، التي ظلت مختزنة في ثناياه كل هذا الزمن دون أن تفتقد شيئا من عناصرها الإبداعية، فشعر أمية ثري يستوعب شتى أصناف الدراسات النقدية.

وفي الأخير أقرّ بفضل مؤطر هذه الأطروحة الأستاذ الدكتور بلقاسم دفه، الذي كان نعم الموجه والمسدد طيلة فترة إنجاز هذا البحث، فلم يبخل بتوجيهاته وملحوظاته العلمية السديدة التي شيدت صرح هذه الدراسة المتواضعة، فله مني أسمى آيات التقدير والاحترام على فضله تدريسا وإشرافا وتوجيها.

كما أتقدم بالشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، لتكرمهم بقبول هذه الرسالة، وتكبدهم عناء تقييمها، سائلة العليّ القدير أن يمنّ عليّ بالإفادة من علمهم وتوجيهاتهم.

وأخيرا إن حقق العمل غايته، فالفضل لله أولا وأخيرا، وإن كان غير ذلك، فحسبي سعيي للغاية باذلة فيها منتهى القدرة، وصادقة الجهد، وكان لي شرف المحاولة عندما آثرت هذه الدراسة، فهذا جهدي، وآمل من الله تعالى أن يوفقني إلى سواء السبيل.

والله الموفق والهادي إلى سبيل الرشاد.

الفصل الأول

الأسلوبية والخطاب الشعري : المفاهيم والاتجاهات

المبحث الأول : مفهوم الأسلوب ومحدداته

أولا : تأصيل مفهوم الأسلوب

ثانيا : محدّدات الأسلوب

المبحث الثاني : مفهوم الأسلوبية واتجاهاتها

أولا : مفهومها وتمدّداتها المعرفية

ثانيا : الاتجاهات والمناهج الأسلوبية

المبحث الثالث : الخطاب الشعري والشاعر

أولا : الخطاب الشعري ومرجعيته

ثانيا : أهمية التحليل الأسلوبي

ثالثا : الشاعر والمدونة

توطئة :

لا شك أن الخوض في مسالك التحليل الأسلوبي يستدعي بداءة النظر في المفاهيم والمصطلحات التي يعج بها هذا الحقل المعرفي، وأهمها : " الأسلوب، الأسلوبية، الخطاب الشعري" وذلك من أجل بيان القصد منها، ودفع اللبس عنها، والكشف عن حقائقها في الدراسات العربية والغربية.

فمصطلح الأسلوب عرف تطورا دلاليا، واتسعت دلالاته في المصنفات اللغوية والمعجمية لتشير إلى أكثر من معنى.

وهو مصطلح واسع جدا، مما جعل كتب الأسلوب تحفل بتعريفه، ببحسب عناصر الابلاغ " المُخَاطِب، الخِطَاب، المُخَاطَب" التي لا يمكن دراسة الأسلوب أو بحثه إلا من خلالها رغم تعدد تعريفاته.

والأسلوب كان المهاد الطبيعي للأسلوبية، فهو يقوم على مبدأ انتقاء واختيار المادة الأدائية التي تقوم الدراسات الأسلوبية بمهمة تحليلها من الوجهة الأسلوبية، وتصنيفها بحسب جمالياتها الفنية قصد الوصول إلى فهم أعمق لحقيقة النص.

وقد ظهرت الأسلوبية على أنها مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به الخطاب الأدبي. وقد رافقتها عدة تعريفات منذ نشأتها تختلف تعبيرا وتفصيلا، لكنها تلتقي عند قضية جوهرية واحدة، وهي أنها تتعلق بظواهر الكلام وأثرها على المتلقي، وتجلت الأسلوبية بعدة اتجاهات، أعربت عن جدارتها في تحليل الخطاب الشعري بمركباته الصوتية والتركيبية والدلالية والنفسية.

ومن هنا سعيت للإفادة من الأسلوبية، ومعطياتها واتجاهاتها للكشف عن الخصائص الأسلوبية للغة الشعرية في خطاب أمية، بالاعتماد على النص الشعري، وعلى طاقة اللغة الشعرية وإمكانياتها الفنية والجمالية والإبداعية.

وبناء على هذا تأتي أهمية هذا الفصل؛ فهو يسعى لصرف النظر تجاه المصطلحات اللغوية لاستقراء معانيها وسياقاتها، وإيلائها العناية على نحو راسم لحقائقها، متدرج في فك مغالقها وفق الرؤية الآتية.

المبحث الأول : مفهوم الأسلوب ومحّدداته

أولا – تأصيل مفهوم الأسلوب :

يذهب الأسلوبيون والنقاد الألسنيون إلى أن الأسلوب ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، ونتيجة تجذرها في التعبير الإنساني تتكشف بدءا من مستوى الجملة وتراكيبها المختلفة، كما في حالة الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، والتي تترك طابعها على القول ... إلا أن مجالها الحقيقي هو النص، الذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن فرادة صاحبها، الأمر الذي رجح عند المنظرين كون الأسلوب طريقة خاصة للباث للخطاب اللغوي، وخاصة الكاتب، والأديب في التعبير عن نفسه[1] .

وقد ورد ذكر الأسلوب في كثير من الدراسات في التراث العربي والغربي، وتحدث عنه أغلب الباحثين وتناولوه في حقول معرفية لها علاقة بالخطاب وكيفية نظمه وصوغه وترتيبه، فكان صنيعهم إرهاصات في هذا الميدان تتوافر على ملمح من ملامح التحليل الأسلوبي .

1–مفهوم الأسلوب في التراث العربي :

إن اهتمام الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة بتحديد مفهوم الأسلوب في التراث، يعد من قبيل الإقرار بأهمية العد التاريخي في الدّراسات الأسلوبية، وتأكيد أصالة البحث الأسلوبي عند العرب والكشف عن صلة الرحم بين الأصالة والحداثة .

وبذور الأسلوبية الحديثة متناثرة في تضاعيف تراثنا البلاغي والنقدي، فقد عرض التراث اللساني العربي مفهوم الأسلوب من خلال مستويين :[2]

–الأول مستوى مادي

–الثاني مستوى فني

---

(1) ينظر : عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 43 .

(2) ينظر : محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط 1، 1994، ص 10 .

فأما **الأول** فإنه يتصل بمفهوم الكلمة في النواحي الشكلية، وأما الثاني فإنه يرتبط بسلوكيات المقولات الكلامية .

والمعجم العربي لم يغفل الإشارة إلى مفهوم الأسلوب، فقد جاء في لسان العرب «**لابن منظور**» (ت 711هـ) أن الأسلوب هو : الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، ويقال أنتم في أسلوب سوء، والجمع على أساليب، وهو الطريق، والوجه، والمذهب، والفن، ويقال : أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه[1] .

فقول «**ابن منظور**» : الأسلوب فن، أو أساليب من القول؛ أي : أفانين منه يدل على أن مفهوم الأسلوب لم يبق محصورا في التحديد اللغوي؛ وإنما جاوزه إلى معنى الاصطلاح أو قارب ذلك .

و«**الزبيدي**» في تاج العروس لا يزيد شيئا على ما ذكره ابن منظور حول كلمة أسلوب، وبالنظر إلى أن لسان العرب وتاج العروس يعدان من أهم المعجمات العربية، يمكن أن نقرر أن كلمة أسلوب مهيأة لأن تشحن بمعنى اصطلاحي في اللغة العربية ما دامت صلتها ضعيفة بأصل مادتها "سلب"[2] .

وفي المعجم الوسيط يعرّف الأسلوب على أنه : « الطريق، ويقال : سلكت أسلوب فلان في كذا : طريقته، ومذهبه والأسلوب طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب الفن، يقال : أخذنا في أساليب من القول : فنون متنوعة، والأسلوب : الصف من النخيل ونحوه، والجمع أساليب»[3] .

---

(1) ينظر : ابن منظور، لسان العرب، تحقيق وتعليق: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1424هـ – 2003م ، مادة "سلب"، 549/1 .

(2) ينظر : شكري محمد عياد، اللغة والإبداع –مبادئ في علم الأسلوب العربي–، انترناشيونال، مصر، ط01، 1988، ص 15 .

(3) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، د ط، 1989، ص 152 .

وقد أشار «**مجدي وهبة**» في معجمه إلى مفهوم الأسلوب، فقال :« الأسلوب : هو بوجه عام طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة، وهذا هو المعنى المتشق من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية Stylo الذي يعني القلم»[(1)] .

وبالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة أسلوب يمكن إبراز أمرين :

-**الأول** : أن الأسلوب هو المنهج أو الطريق، كما يعني الامتداد والاستقامة في مفهومه المادي.

-**الثاني** : يرتبط بأساليب القول وأفانينه، ويعني التفرد والتميز في مفهومه الفني.

وإذا كانت معاجم اللغة قد توقفت عند بعض المعاني لمادة "أسلوب" واقتربت من المعنى الاصطلاحي واقتصرت على تقرير واقع لغوي، فإن التطور الحقيقي لمفهوم الأسلوب كان على أيدي المشتغلين بعلوم القرآن وخاصة ما يتعلق منها بقضية الإعجاز القرآني .

لقد حاول «**ابن قتيبة**» (ت276هـ) التوغل عميقا في ذات الأسلوب، وهو يتدبر تأويل مشكل القرآن، فربط بين كيان الأسلوب، والطريق الفنية التي يسلكها المريدون في أداء معانيهم، بحيث يكون لكل مقام مقال، وهي رؤية أكثر شمولية ترجع هذه التعددية في اللون الأسلوبي إلى ثلاثية : الموقف، الموضوع، المقدرة، وهي التي تعامل معها «**عبد القاهر الجرجاني**» (ت 471هـ) وأنصار أهل النظم قديما وحديثا[(2)] .

وقد ربط «**ابن قتيبة**» بين جنس المنظوم، والكيفية الصياغية، فقال : «وإنما يعرف بفضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خصه الله به لغتها دون جميع اللغات ... فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفتنّ : فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف

(1) مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط01، 1974، ص 542 .

(2) ينظر : عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 01، 1422هـ- 2000 م، ص 106 .

بعضها حتى يفهمه بعض الأعجمين، ويشير إلى الشيء، ويكني عن الشيء، وتكــون عنايته بالكلام على بحسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام»[1] .

وفي توجه آخر لرؤية الأسلوب، يفيد «**أبو سليمان الخطابي**»(ت 388هــ) فــي بيان إعجاز القرآن، أن ماهيته ترتبط مع الغرض الذي يقام عليــه الــنص الأدبــي، ودليله في هذا أن التعددية في الأساليب تتضمن في جوهر صــياغتها تعدديــة فــي المتجهات والأغراض، وذلك لا يتحقق في بيان المفاضلة الأســلوبية إلا إذا اتحــدت المقاصد والأغراض والمجالات، فإن الحكم حينذاك يكون لمن هو أكثــر دقــة فــي صناعته التعبيرية، وطريقته الفنية، أما إذا اختلفت المقاصد، فإن كل منشئ ينظر إلى نتاجه منفردا باعتماد جملة خصائص الصناعة الفنية[2].

وفي تحديد نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، يقول «**الخطابي**» :« وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام، وواد مــن أوديتــه، فيكــون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في وصف ما هو بإزائــه، وذلــك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي، والنابغة الجعدي فــي صــفة الخيــل، وشــعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر...»[3] ويتضح مما أورده الخطــابي أن الأســاليب تتعدد بتعدد الموضوعات والمعاني، والأساليب مناهج متناولة في اللغة الفنية، يشترك فيها الشعراء، وما يتميز به شاعر عن شاعر عبر عنــه **الخطــابي** بــــ"الطريقــة" و"المذهب" .

أما «**الباقلاني**» (ت403هــ) فقد فرق بين "**النظم**" **و**"**الأسلوب**"، يقول : «فالــذي يشتمل عليه بديع نظمه (القرآن) المتضمن للإعجاز وجوه : منها مــا يرجــع إلــى الجملة، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه واختلاف مذاهبــه خــارج عــن المعهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطــابهم، ولــه أســلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد، وذلك أن الطرق التي يتقيــد

(1) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، نشر وتحقيق: أحمد صقر، القاهرة، 1954، ص 10، 11.

(2) ينظر : عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 108 .

(3) الخطابي أبو سليمان محمد بن محمد إبراهيم، بيان إعجاز القرآن، تحقيق : محمد خلف الله، محمــد زغلــول سلام، دار المعارف، مصر، د ت، ص 60 .

بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثـم إلـى أنواع الكلام الموزون غير المقفى، ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع، ثـم إلـى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل إرسالا فتطلب فيـه الإصـابة والإفـادة وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف، وإن لم يكن معتـدلا فـي وزنه، وذلك شبيه بجملة الكلام الذي لا يستعمل ولا ينطبع له، وقد علمنا أن القـرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق »[1] .

وهكذا يبدو أن النقاد العرب قد نظروا إلى الأسلوب نظرة تقترب مما يسمى فـي النقد الحديث "النوع الأدبي" وبخاصة عند «**الباقلاني**» في حديثه عن "الأساليب". وهذا المفهوم بقي مختلطا بمفهوم آخر، وهو "طريقة الصياغة" كما يدل عليه كـلام «**ابـن قتيبة**»، وإذا كانت كلمة "الأسلوب" قد بقيت عندهم مبهمة المعنى، تشـرئب لمنزلـة المصطلح دون أن تبلغها، فقد وجدوا كلمة "النظم" بريئة من اللبس في أنها تدل علـى طريقة التأليف، ومن ثم أتيح لهذه الكلمة حظ من النماء لم يتح لأخواتها اللائي سـبق ذكرهن، واستقرت في المصطلح البلاغي كما عرفها «**عبد القاهر الجرجاني**»[2] بقوله : «النظم هو توخي معاني النحو على بحسب الأغراض التي يصاغ بهـا الكـلام»[3] ويضيف أن «ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفـظ الرسـوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها »[4].

وقد يبدو من خلال النص أن "علم النحو"يتطابق مع "النظم" من خـلال أسـلوب القصر الذي يستخدمه **عبد القاهر** في قوله : (ليس النظم إلا...)، ولكن **عبد القـاهر** حين يقرن بينهما فإن ما يقصده بعلم النحو ليس هوالقوانين النحوية المعيارية، التـي تحدد حدود الصواب وحدود الخطأ في الكلام ولكن «الفروق بين أساليب مختلفة فـي

(1) الباقلاني، إعجاز القرآن، 52،51/1 .

(2) ينظر : شكري محمد عياد، اللغة والإبداع–مبادئ علم الأسلوب العربي–، ص 18 .

(3) نفسه، ص 20.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق : محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيـروت، لبنـان، ط3، 1420هـ – 1999م، ص 77.

الكلام، وهي فروق في الدلالة، تحول الكلام من مستوى إلى مستوى آخر، وهي خصائص فردية تحدد مستويات الكلام "الأدبي"، وتفرق بين كلام وكلام»[1].

ويلحظ أن **الجرجاني** يستخدم كلمة "الأسلوب" للدلالة على هذه التفرقة بين نظم ونظم، يقول : «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتميزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبًا –والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه– فيعمد شاعر آخر إلى ذلك "الأسلوب" فيجيء به في شعره»[2] .

ويتضح من نص **عبد القاهر** أن هناك فارقا يُدرك بين "المعنى" أو "الغرض" و"الأسلوب" الذي يستخدم في الدلالة على ذلك "المعنى" أو "الغرض"؛ فالأسلوب : هو طريقة من "النظم" وضرب فيه. ويبدو هنا من خلال تبيانه "**الاحتذاء**" في الأسلوب أن المراد منه الطريقة الخاصة التي يسلكها الشعراء والأدباء في التعبير عن خوالجهم.

ونجد ناقدين مغربيين عنيا بالأسلوب عناية جلية، أولهما «**حازم القرطاجني**» **(ت684هـ)** الذي أفرد لمبحث الأسلوب منهجا خاصا في كتابه "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" جعله مقابلا " **للنظم**"، وضح فيه مفهوم الأسلوب، والفرق بينه وبين النظم، بقوله : «لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في

---

(1) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992، ص .160

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 338.

الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب»[1] .

ويبدو من خلال نص «**القرطاجني**» أن رؤيته للأسلوب مزيج من رؤيـــة «**عبــد القاهر الجرجاني**»، ومن قبله«**أرسطو**» (**Aristote**)، ويمكــن تســجيل ملحــوظتين، وهما:

1-يجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني .

2- يجب أن تكون نسبة النظم إلى الألفاظ .

فيكون الأسلوب بهذا في نظر القرطاجني مما يختص بالمعاني، بينما النظم ممــا يختص بالألفاظ، وهو في كل هذا يربط بين نظرية النظم، ونظرية المحاكاة الأرسطية التي تربط الأسلوب بحسن الأداء التعبيري ووسائل الصياغة التعبيرية .

وغير بعيد عن ما ذهب إليه «**القرطــاجني**» نجــد أن كــلام «**ابــن خلــدون**» (**ت808هــ**) امتداد لكلامه وتتمة له من وجهين : **الأول :** هو اعتبار الأسلوب متعلقا بالمعاني، **والثاني :** هو النظر إليه على أنه عبارة عن مناهج مطروحــة فــي اللغــة الفنية، والظاهر أن **ابن خلدون** قد اطلع على آراء **حازم القرطاجني** أو تعرف إليهــا بطريقة ما، على أن **ابن خلــدون** يتجنب النص صراحة على اختصــاص الأســلوب بالمعاني، ولا يعرج على مقابلته النظم كما فعل حازم، ولكنه يعرفه تعريفا يعتمد على التمثيل في شطر منه، وعلى السلب في الشطر الآخر[2]، فيقول : « ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم، فــاعلم أنهــا عبــارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيــه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصــناعة الشــعرية، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيــب

(1) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 363 .

(2) ينظر : شكري محمد عياد، اللغة والإبداع-مبادئ علم الأسلوب العربي-، ص 20، 21 .

خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة، باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص فيه»(1) .

وقد اتبع «**ابن خلدون**» هذه الرؤية التي حدد فيها موقفه من الأسلوب بأحد عشر مؤشرا بيانيا شعريا، عن سؤال الطلول في الشعر، والشواهد المرافقة لها. ومن خلال قراءة فكر ابن خلدون يمكننا أن نسجل المرتكزات التالية :

-إن رؤية ابن خلدون لماهية الأسلوب تتمثل في الوقوف على الخصائص الفنية لمنتجي الشعر والنثر، ودورانهما المكثف حول مركزية قطبي الاتصال : المنشئ، والمتلقي، وحركة السياق، وهي رؤية تثبتها الدراسات الأسلوبية الحديثة .

-إن قوة الأساليب، وحيويتها، ودرجة رسوخها تعتمد كليا على مدى التزام المنتجين للمعايير اللغوية، وتمسكهم بوحدة النظام اللغوي العام .

-الاهتداء إلى حدود ونوعية الأساليب يتأتى عن طريق دراسة نماذج الإنتاج الكلامي.

-لقد ربط ابن خلدون بين ماهية الأسلوب والقدرة اللغوية المكتوبة لدى الفرد من خلال ممارساته الحياتية داخل المنظومة الاجتماعية .

وهكذا يبدو **ابن خلدون** حريصا على إبراز الصلة بين "الفن" أو النوع الأدبي والأسلوب، وذلك في قوله : «لكل فن من الكلام أساليب تختص به ...» وبين الأسلوب والتراكيب اللغوية، وهذا التحديد لمعنى الأسلوب ومكانه من الصنعة الأدبية مع نزعته التعليمية، هو أدق وأوضح ما نجده لدى النقاد العرب المحدثين في هذا الباب .

ومما سبق يمكن القول : إن آراء القدماء لا تقل أهمية عن معظم الآراء التي جاءت بها الأسلوبية الحديثة، ولكن حركة النقد والبلاغة القديمين قد توقفتا عند

---

(1) ابن خلدون، المقدمة، تحقيق : علي عبد الواحد وافي، دار العودة، بيروت، 1962، ص 474 .

جوانب من البحث الأسلوبي، ولم تتوغل إلا في القليل منها، وأما معاجم اللغة فقد توقفت عند بعض المعاني لمادة الأسلوب، واقتربت من المعنى الاصطلاحي، وكان التطور الحقيقي لمفهوم الأسلوب على أيدي المشتغلين بعلوم القرآن الكريم، وخاصة ما يتعلق منها بقضية الإعجاز القرآني، ويتجلى ذلك في جهود **ابن قتيبة، والخطابي، والباقلاني، وعبد القاهر الجرجاني**؛ فقد ارتبط مفهوم الأسلوب عندهم بمفاهيم عدة كالفصاحة والبلاغة والنظم والصياغة والنوع الأدبي، وهذا بالنسبة لعلماء المشرق العربي.

وأما في بلاد المغرب العربي والأندلس فقد رأينا مفهوم الأسلوب عند **حازم القرطاجني** يقوم على أساس توفيق بين مفهوم أرسطو للأسلوب وبين مفهوم المشارقة، وخاصة فيما جاء في نظرية النظم، وأما ابن خلدون فقد جعل الأسلوب متعلقا بالمعاني، ونظر إليه على أنه مناهج مطروقة في اللغة الفنية.

ولو استمرت الجهود العربية في تطوير مفهوم الأسلوب لضاهت بنضجها أشهر النظريات الأسلوبية الغربية، ولكن توقُفُ الجهودِ العربية عند حدودِ البلاغة، أصاب حركة النقد الأدبي والبلاغة العربية بالعقم والجمود، فتوقف الخلف على ترديد ما قاله السلف دون أن يضيفوا تجديدا حقيقيا إليه، ودون أن يطوروا تطويرا حقيقيا في الآراء النقدية والبلاغية السابقة حتى جاء عصر النهضة العربية وظهرت آثار الاتصال مع الحضارة الغربية، فبرزت جهود الباحثين العرب في هذا المضمار وظهرت آراء جديدة في مفهوم الأسلوب ودراسة النص الأدبي دراسة لغوية، وذلك بربطها بالنظريات اللسانية المعاصرة.

2- مفهوم الأسلوب عند الغرب :

إن نظرة إلى مفهوم الأسلوب عند الغربيين القدماء ونظرتهم إلى النقد الأدبي ومعاييره تكشف أن مفهوم الأسلوب عندهم اعتمد على البلاغة، وقد عرفت هذه الأخيرة عندهم تطورا في وظيفتها فكانت بادئ الأمر في خدمة فن الكلام، ثم أصبحت بعد ذلك مقياسا في خدمة النقد الأدبي الذي يصلح لتمييز الأساليب وتفضيل بعضها على بعض، وقد أولوا اهتماما بمظاهر الأسلوب في الكتابة الأدبية، وقننوا البلاغة

وضبطوا نماذج مثالية لها تعتمد في النقد الأدبي وتختلف باختلاف الأغراض الشعرية والنثرية، وعلى ضوئها يقسم الأسلوب إلى أسلوب بسيط وضيع، وأسلوب نبيل رفيع، وآخر فاسد، وبمرور الزمن تحجرت هذه المعايير البلاغية النقدية وبلغت منتهى التصلب في القرن الثامن عشر الميلادي [1].

وابتداء من القرن التاسع عشر حدثت في مجال الأسلوب والنقد الأدبي ثورة في وجه البلاغة وقواعدها المجمدة، وكان الدافع إلى ذلك ظهور الحركة الرومنسية، وهي حركة تؤمن بالعبقرية والتجربة الذاتية، وتنكر الأسلوب الجامع لغرض من الأغراض الشعرية والأدبية والأسلوب النموذجي المثالي الذي يفرضه البلاغيون[2] .

ومع بداية القرن العشرين وسيادة النزعة التجريبية المخبرية، وتأثر العلوم النظرية بهذه النزعة، كان علم اللغة من أوائل العلوم النظرية التي اقتربت في مناهجها من العلوم التجريبية، ونشأت "الأسلوبية" في حضن الدراسات اللغوية[3].

لقد ورد مصطلح الأسلوب في المعجم الأدبي للغة الذي يبدأ بتقرير حقيقة غموض (**Style**)، ثم بعد ذلك يلتجئ إلى التمييز الشكلي لتيسير المهمة فيقول : إن كلمة الأسلوب(**Style**) انتقلت إلى اللغات الغربية من اليونانية عن طريق اللاتينية وكانت تعني الريشة أو المثقب المستخدم في الكتابة، وقد استخدمت لأول مرة في الفرنسية في القرن 14م استخداما عاما، وكانت تعنى كل أنواع التعبير والكلام، وبصفة خاصة فقد كانت تعني نموذجا قانونيا للتقاضي [4] .

ومع الزمن اكتسبت كلمة أسلوب دلالتها الاصطلاحية، البلاغية، والأسلوبية، وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير، وهكذا تحول مفهوم الأسلوب

---

(1) ينظر : الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1992، ص 15، 16 .

(2) نفسه، ص 16 .

(3) ينظر : أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1998، ص 155.

(4) معمر حجيج ، أبحاث في الأسلوب والأسلوبية، دار الرواد للنشر والإشهار، باتنة، الجزائر، ط01، 2000، ص45.

من أداة الكتابة ليصير نموذجا وشكلا وحدثا للخطاب ونستطيع اليوم أن نـــتكلم عـــن الأسلوب مطلقا، ويكون لكل عمل أدبي أو نص أسلوبه .

ومساحة الأسلوب في الفكر الأوربي قد تقصر أو تطول، تبعا لفلســفة ومنطــق الألسنيين ورؤيتهم للعلامة بين الفكر واللغة .

تعرّف المدرسة الفرنسية الأسلوب بوصفه دراسة طريقة التعبير عن الفكر مـــن خلال اللغة، «**فموريه**» **Morier** يعرّف الأسلوب بأنه موقف من الوجود، وشكل من أشكال الكينونة، وليس في الحقيقة شيئا نلبسه، ونجعله كالرداء، ولكنه الفكر الخـــالص نفسه، والتحويل المعجز لشيء روحي إلى الشكل الوحيد الـــذي يمكننـــا بـــه تلقيـــه وامتصاصه(1) .

و«**شوبنهاور**»**Schopenhauer** يؤكد التوجه نفسه في أن الأسلوب مظهر من مظاهر الفكر، وأنه فراسة العقل (2) .

أما «**فلوبير**» **G.Flaubert (1821-1880)** فيعطي الأسلوب بعـــدا منطقيـــا لماهيـــة الموجودات داخل المحيط، فيراها طريقة مطلقة لرؤية الأشياء (3) .

ويعرف «**فوتيه**» **Goethes** الأسلوب بقوله : «مبدأ التركيب النشط الرفيع الـــذي يتمكن به الكاتب من النفاذ إلى الشكل الداخلي لمادته، والكشف عنه»(4) .

ويرى بعض اللسانيين من أمثال «**جورج بوفون**»**Georges Buffon (1707 -1788)** أن الأسلوب هو الرجل نفسه، وينعته «**لاروميه**» بأنه شخصي، كلون الأعين، ونبرة الصوت(5) .

---

(1) ينظر : صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1419هـ–1998م، ص 97.

(2) ينظر : منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط01، 1990، ص 35 . ومحمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 223 .

(3) معمر حجيج، أبحاث في الأسلوب والأسلوبية، ص 36 .

(4) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 85 .

(5) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 222،223 .

أما «**شارل بالي**» **Charles Bally (1865- 1947)** فالأسلوب عنده يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب في نظره هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة[1] .

وبهذا فالأسلوب عند **بالي** هو إضافة ملمح تأثيري إلى التعبير ومحتوى عاطفي، وهو نفس المحتوى الذي يعتمد عليه «**سيدلير**» **Seidler** في تحديده للأسلوب، إذ يقول :«الأسلوب هو طابع العمل اللغوي، وخاصيته التي يؤديها، وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية، وعلم الأسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل في لغة الأثر الأدبي ونوعية تأثيرها والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في العمل الأدبي» [2] .

ويقدم «**ميشال ريفاتير**» **Michael Riffaterr (1924 - 2006)** تعريفا للأسلوب، فيقول :« يفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي، ذي قصد أدبي، أي أسلوب مؤلف ما أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن نطلق عليه الشعر أو النص وحتى أسلوب مشهد واحد»[3] .

وإذا ما حاولنا تحديد مفهوم الأسلوب عند الغرب بالمسح الشامل لمناهج الدراسة الأسلوبية، فإننا نجد هذا الأمر متعذرا، ومرد ذلك إلى أن مساحة الدرس الأسلوبي عند الغرب واسعة جدا، كما أن بعض الدراسات الغربية قد لا تكشف بطريقة مباشرة عن مفهوم الأسلوب وتترك استخلاصه للدارس من جملة المعطيات التي يشتمل عليها المنظم أو الاتجاه المتبع في تحليل الخطاب الأدبي، ويستدعي هذا الأمر تمثل المنهج أولا، ثم استخلاص المفهوم ثانيا ولكن هذا لا يعني التسليم بهذا المبدأ والركون إليه، بل لابد من المحاولة التي تكشف المعالم الرئيسة لمفهوم الأسلوب، وخاصة من خلال فهم الدارسين العرب له .

---

(1) ينظر : صلاح فضل، علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصرين القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط01، 1428هـ-2008م، ص 99، 100 .

(2) نفسه، ص 100 .

(3) نفسه، ص 101 .

فقد انطلق معظم الدارسين العرب في تحديد مفهوم الأسلوب عند الغــرب مــن معطيات الاتجاهات الأسلوبية الغربية المختلفة التي ركزت على المراحل الأساســية لعملية التوصيل الأدبي، ولهذا فقد كشف عبد السلام المسدي عن مفهوم للأسلوب عند الغرب بمصادرات ثلاث مصادرة المخاطِــب، ومصـــادرة المخاطَــب، ومصـــادرة الخطاب.

يقول «**عبد السلام المسدي**» : «إذا فحص الباحث ما تراكم من تــراث التفكيــر الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي، يخرق طبقاته الزمنية، اكتشف أنه يقوم علــى ركــح ثلاثي دعائمه هي **المخَاطِب والمخَاطَب والخِطَاب**، وليس مــن نظريــة فــي تحديــد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هــذه الركــائز الــثلاث أو ثلاثتهــا متعاضــدة متفاعلة»[1].

وسأعتمد على مصادرات المسدي في تحديد مفهوم الأسلوب عند الغرب :

2-1-مفهوم الأسلوب من منظور المُخَاطِب (المرسل) :

تنبثق الرسالة اللغوية (الخطاب) من حيث حدوثها في النشأة المطلقة من منشئها تصورا وخلقا وإبرازا للوجود، وتبدأ عملية الإنشاء عند المرسل بوجود مثيــرات أو انفعالات أو محركات داخلية نابعة من ذاته، أو خارجية من البيئة المحيطة بــه، ثــم تتحول هذه المثيرات إلى أفكار ومعان في ذهن صاحبها، وبعضها تترجم إلى عبارات لفظية تمثل أسلوب المنشئ، وهذا يعني أن «كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبــين طريقة تفكيره، وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب »[2] .

والأسلوب بهذا التعريف لا يقتصر على مجــرد إظهــار إحساســات المنشــئ وانفعالاته، ولا يتوقف عند حدود بيان السمات والخصائص اللغوية التي يتميــز بهــا المنشئ، وإنما يتخطى كل ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه وبــين صــاحبه؛ بحيــث يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لشخصية المنشئ الفنية وطبيعته الإنسانية .

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب –نحو بديل ألسني في نقد الأدب–، الدار العربية للكتــاب، تــونس، 1977، ص 61 .

(2) نفسه، ص 59، 60 .

وهكذا «تتزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحـة الإسـقاط الكاشـفة لمخبـآت شخصية الإنسان ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صرح وما ضمن، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومـات شخصـية لا فنيـة فبحسب بل الوجودية مطلقا» (1) .

ولما كان الأسلوب مبينا للأفكار الكائنة والكامنة في عقـل صـاحبها، والأفكـار معبرة عن المثيرات التي حركت هذا الفكر، فإن الأسلوب يبرز بالضرورة الانفعالات والأحاسيس والعواطف الإنسانية، ومن هنا ينصب تعريف الأسـلوب بداهـة علـى العنصر اللفظي«فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني»(2) .

ومن المؤكد أن كل منشئ يختلف عن أقرانه من المنشئين بما يتسم به من سمات ذهنية وفكرية وانفعالية، وطباع وأمزجة سوية كانت أم غير ذلـك، وهـذا التمـايز الشخصي يتبعه تفرد واختلاف في الأسلوب من فرد لآخر، وهذا لا ينفـي-طبعـا- وجود علاقات تأثير بين المنشئين، فقد يتأثر المنشئ بالمورثات الأدبيـة، بشـكل أو بآخر وربما يحاكي نظراءه في النوع الأدبي، وفي الوقت ذاته يبتكـر مـن وسـائل الإبداع والتناول الفني ما يميزه ويكون خاصا به، ويجدد في المعاني والأخيلة .

وإزاء "التفرد الأسلوبي" نؤكد أن المنشئ «مهما أوتي مـن المهـارة اللغويـة، والقدرة اللسانية، والتنوع في أسلوب الكتابة لا يستخدم كل المعجم الذي تعرفه لغتـه، ولا يفيد من كل إمكانيات اللبنة اللغوية المتاحة له عندما يتحدث أو يكتب اللغـة»(3)، وهي تتيح لمن يشاء أن يغترف وينهل منها العديد من المفردات والمعاني والتراكيب، والأساس في ذلك اختيار اللفظ المناسـب، والمعنـى الملائـم، والتركيـب المـؤدي للغرض،« ولكل فرد معجمه اللغوي المميز، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمـات دون بعضها الآخر، وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق وإن كان يفهم معانيهـا،

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 63، 64 .

(2) أحمد الشايب، الأسلوب –دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية–، مكتبة النهضة المصـرية، ط07، 1396هـ– 1976م، ص 134 .

(3) محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط 02، 1978، ص 12 .

وكلمات لا يستعملها ولا يفهم معانيها، لأنها خارجة عن دائرة تعامله أو وعيه، ولكل فرد طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الآخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى» (1) .

والمخاطب حينما ينشئ خطابا يكون معنيا بأمرين اثنين :

الأول : أنه يريد الكشف عن إحساساته وانفعالاته، والتعبير عما تجود به قرائحه، وإظهار مشاعره الدفينة في الشكل الأدبي الذي يراه ملائما، فتصبح عملية التعبير بمثابة استبطان للذات المنشئة .

الثاني : أنه يدرك أن ثمة متلقيا لما يكتب فهو –أي المخاطب– لن يحس بما يبدعه ولن يشعر به إلا بوجود مستقبل، وبغير متلق يصبح المنشئ كمن يحادث نفسه وستكون بالتالي دائرة التأثير محصورة في المنشئ وصاحب الأثر الأدبي لن يكون منشئا ومستقبلا في آن واحد، إذ هناك تخصص وليس هناك ازدواجية وظيفية، وصورة المتلقي تتراءى أمام المنشئ ولا تغيب عنه، فالقارئ هو الغائب الحاضر .

وبما أن كل منشئ يمتلك عالما من المعاني والأخيلة وطريقة في الصياغة والتعبير من معجمه اللغوي المتميز، فإنه يبتكر من وسائل التناول الفني ما يكون خاصا به، ويجدد في المعاني والأخيلة التي تداولها من سبقه، بحيث يمكن أن نقول إن هناك ما يسمى "التفرد الأسلوبي" للمنشئ (2). وقد ركزت المدرسة النقدية الإنكليزية على جانب "التفرد الأسلوبي" في عرضها لمفهوم الأسلوب، وذلك بالتركيز على العناصر التي تميز أدب كاتب عن كاتب آخر، أو بعبارة أدق «إن الأسلوب هو تمييز اختيار كاتب عن اختيار كاتب آخر»(3)، فاختيار الأساليب والتراكيب هو الذي يميز أديبا أو كاتبا عن آخر.

2-2-مفهوم الأسلوب من منظور المخَاطَب (المتلقي) :

---

(1) شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط 01، 1402 هـ- 1982 م، ص 28، 29 .

(2) فتح الله سليمان، الأسلوبية –مدخل نظري ودراسة تطبيقية–، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1428هـ - 2008م، ص 15 .

(3) Language, Style, Ideas : The Writer's Challenge,Ives.S.O Mitechell.O,S; Pub: Harcourt, brake and . World, New York, Burlingame, January, 1964, P 156 .

يعدّ المخَاطَب ركنا مهما في العملية الإبلاغية، فإذا كانت عملية إنشاء الخطـــاب تقتضي منشئا –وهو أساسها– فالأكيد أنه في الخطاب يعبر عن ذاته ولا يكتب لهـــا، فإنشاؤه نابع من نفسه وليس موجها لها .

ودور المُخَاطب مهم ومؤثر، فكما لا يوجد خطاب بلا منشئ، كذلك لـــيس ثمـــة إفهام أو تأثير أو توصيل بلا قارئ، فهو الحكم على الجودة أو الرداءة، وهو الفيصل في قبول النص أو رفضه .

وليس ثمة إحساس بقيمة الخطاب إلا بمتلقيه، فالنص والمتلقي عنصران يؤثر كل منهما في الآخر؛ النص يؤثر من حيث إنه أداة إقناع وتأثير وهما غاية كل شكل فني، والمتلقي هو الذي يبعث الحياة في النص ويبث فيه الـــروح، فيكـــون التفاعـــل بـــين الاثنين«ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ما شاء، فلن يخرج كتابه إلـــى الوجود عملا موضوعيا، وعليه في هذه الحالة أن يضع القلم أو ييأس ولكـــن عمليـــة الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها»[1] .

فوجود الخطاب إذا مرتبط بوجود قارئه، الضلع الثالث فـــي المثلـــث الأســـلوبي (المنشئ، النص، القارئ) الذي تظل صورته ماثلة أمام المنشـــئ ســـواء أكـــان–أي المتلقي– موجودا بالفعل أم موجودا في الذهن . وفي كل هذا فالقارئ هو: «الموقـــع الحقيقي على شهادة حياة النص، لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنـــه أدب، فهو الذي يضفي عليه بالتالي السمة الإبداعية، أو قل هو الذي يقول بها»[2].

و«**ريفاتير**»**Riffaterre** يحتفي من منطلق أسلوبي بالعلاقة الخاصة التي ينبغـــي أن تصل بين النص والمتلقي، وذلك عبر أسلوبية الانزياح التـــي لا تحقـــق ســـمتها الإبداعية إلا إذا عمد النص إلى«إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمـــل القـــارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللهـــا وجـــد لهـــا دلالات تمييزية خاصة»[3] .

(1) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط 01، 1970، ص 137 .
(2) عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص 39 .
(3) نفسه، ص 42 .

ويحتفي منظرو جمالية التلقي والتفكيكيون بالقارئ والقراءة أيما احتفاء، لما وقر في تصوراتهم من أنّ «الأثر لا يكتب ولا يبرز إلا موصولا بالقراءة، إذ القارئ هو الذي يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، ولكن القراءة لا تتم إلا مع الكتابة، إنها في آخر المطاف فعل مستحدث، يستحدثه النص المكتوب، إنّ النصّ نداء، وإنّ القراءة تلبية للنداء»[1] .

و«**ياوس**» **H. R. yauss** يرهن إنتاج الدلالة بإسهام المتلقي في تمثل النص اعتمادا على تراكمات خبراته الجمالية، وعلى هذا الأساس كان خرق أفق الانتظار ومجانبة أطر التلقي السائدة علامة على تميز الأثر الأدبي، وارتقائه إلى مستوى التأثير الفاعل من منطلق حفز المتلقي على ابتناء أفق قرائي جديد [2] .

وفي كل هذا تظل الكتابة قائمة على انتشار الدلالة وإرجائها، والحاجة إلى تحرير أثر النشاط القرائي تظل بابا مشرعا، وحيث يتعذر الوصول إلى قراءة نهائية فاصلة، فإن كل قراءة تظل خيارا صحيحا حتى تنسخها قراءة أخرى، وليس للمنشئ والحال كذلك إلا أن ينسحب حيث «لا سلطة له على ما كتب ونشر، لأنه يكون بذلك قد سلمه للغرباء والمستقبل» [3] .

وتأسيسا على هذا الموقف، فإن الفعل القرائي يقتضي أن يصبح القارئ «عاشقا للغة يهيم فيها ولها، ويتلذذ بالتداخل معها ليتوحدا معا في بناء يشتركان في تصوره وتمثله»[4].

2-3-مفهوم الأسلوب من منظور الخطاب (الرسالة) :

إن تحديد ماهية الأسلوب باعتماد جوهر الخطاب في ذاته هو الركن الضارب في مجمع رؤى الحداثة لما يتجذر فيه من ركائز المنظور اللساني. فإذا كان الأسلوب في فرضية المخاطب صفيحة لانعكاس الباث فكرا وشخصية، وكان في فرضية المخاطب

(1) حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص 70 .

(2) نفسه، ص 77 .

(3) جون ستروك وآخرون، البنيوية وما بعدها، ترجمة : محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص 23 .

(4) محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط 1، 1985، ص 71 .

رسالة مغلقة على نفسها لا تفض جدارها إلا يدا من أرسل إليه، فإن الأسـلوب فـي فرضية الخطاب وليد النص ذاته، وينفصل عن صاحبه لحظة إبداعه فهو موجود في ذاته ولذاته، ولذاك يستطيع الأسلوب أن ينفصـل عـن المؤلـف المخاطـب (1) لأن الرابطة بينهما حضورية في لحظتي الإبداع والإيقاع . وهذا المنظـور فـي تحديـد الأسلوب يستمد ينابيعه من مقومات الظاهرة اللغوية (2) .

إن الأسلوب بحسب تصور «**بـالي**» هو الاستعمال ذاته، فكأن اللغـة مجموعـة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر، وقد طور الأسلوبيون بعد بالي نظريته، فنشأ تعريف للأسلوب بالاعتماد على خصائص انتظـام النص بنيويا، مما يجعله العلامة المميزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطـاب، وتلك السمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات، ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن ذلك كله تتكون البنية النوعية للنص، وهي ذاتها أسلوبه (3) .

وأما «**رينيه ويلك**» و«**أوستن وارين**» **L.austin** فقد صاغا نظريتهما في تعدد أصناف الأساليب استنادا إلى خصوصيات نوعية يتخذان منها سلما تعريفيا، فيـذهبان إلى أن الأسلوب يمكن أن يحدد من ركن زاوية علاقـة الألفـاظ بالأشـياء بعضـها ببعض، وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تتنزل فيه .

ثم خلّص كل من «**هيـل**»**Hill**، و«**هيمـا لمسـالف**»**l .hjemslev** **(1899م - 1965م)** هذا المقياس التعريفي من صيغته المقارنة ومنهجه التاريخي، فحـدد الأول –**هيل**– الأسلوب بأنه الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة، وإنما في إطار أوسع منها كالنص أو الكلام .

وأما الثاني–**هيما لمسالف**– **l . hjemslev** فقد وسع دلالة الأسلوب بما يشـمل الهيكل الكلي للنص حتى استحال هو ذاته أداة من أدوات التخاطب متميزة عـن الأداة اللسانية الأولى، فإذا بالأسلوب في نفسه دال يستند إلى نظام إبلاغـي متصـل بعلـم

---

(1) ينظر : عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 84 .

(2) نفسه، ص 84، 85 .

(3) نفسه، ص 85، 86 .

دلالات السياق، أما مدلول ذلك الدال فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة، فمجرد تعبير الإنسان عن فكرة ما شعرا بدل تعبيره عنها نثرا يعد تنبيها للمتقبل إلى أن النص قد استحال في صياغته دالا متصلا بنظام بلاغي آخر غير النظام اللساني البسيط [1] .

أما «**جاكبسون**» **Roman Jakobson** فقد استغل معطى لسانيا قارا يتمثل في أن الحدث اللساني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال .

فإذا بالأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين، أي: تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع، مما يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية، يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب بحسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط [2] .

وتكاد جل التيارات التي تعتمد الخطاب أساسا تعريفيا للأسلوب تنصب في مقياس تنظيري، هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها، ويتمثل في مفهوم الانزياح **L'ecart** [3] أوأسلوبية الانزياح لأنه يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر وهو اللغة التي فيها يسبك .

ومع مصادرات «**المسدي**» الثلاث أكون قد وقفت بعض الوقوف عند العناصر الأساسية المكونة لمفهوم الأسلوب عند الغرب .

3-مفهوم الأسلوب عند العرب المحدثين :

اختلفت في العصر الحديث تعريفات النقاد والدارسين العرب للأسلوب، ويعود هذا الاختلاف لانتماءاتهم وثقافتهم المتعددة، فمنهم المتشبع بالثقافة العربية المحافظ الناقل للتراث دون تمحيص أو إضافة، ومنهم المفتتن بالدراسات الغربية في هذا المجال، ومنهم من يحاول التوفيق والمزاوجة بين الموروث البلاغي والنقدي العربي

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 87، 88 .

(2) نفسه، ص 92 .

(3) نفسه، ص 93 .

والدراسات الغربية الحديثة، ويرى أنه يمكن استثمار الأدوات الإجرائية الغربية وتطبيقها على النص العربي.

ولعل المحاولة الجديدة الأولى كانت «**لأحمد الشايب**» في كتابه : (الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-)، وقد دعا فيه إلى العناية بدراسة الأسلوب وخصائصه(1)، وقد استعمل مصطلح الأسلوب تارة للدلالة على فن أو نوع أدبي، وتارة على النموذج الأدبي تمثله أو إنجازه، وتارة على الطريقة فيه أو النظم .

ويطالعنا «**أحمد الشايب**» في تحديد مفهوم الأسلوب اعتمادا على المبدع، وذلك بربطه بين اللغة والفكر في قوله : «إن هناك أسلوبا لفظيا، وآخر معنويا، فالأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم»(2) .

وأشار كذلك إلى أن كلمة الأسلوب قد أصبحت حقا مشتركا بين البيئات المختلفة يستعملها العلماء ليدلوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويوظفها الأدباء في الفن الأدبي قصصا أو جدلا أو تقريرا، وفي العنصر اللفظي سهلا أو معقدا، وفي إيراد الأفكار منطقية أو مضطربة، وفي طريق التخييل جميلة ملائمة، أو مشوهة نابية، وكذلك الموسيقيون يتخذونها دليلا على طرق التلحين وتأليف الأنغام للتعبير عما يحسون أو يخالون، ومثلهم الرسامون فهي دليلهم على طريقة تأليف الألوان ومراعاة التناسب بينها(3).

ومن خلال معالجته السياقية للأسلوب، طرح «**أحمد الشايب**» ثلاثة تعريفات للأسلوب، سجل من خلالها رؤية ابتدائية ومتوسطة ونهائية، يقول :

1-«الأسلوب هو فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كناية، تقريرا أو حكما وأمثالا»(4).

---

(1) ينظر : محمد عبد المنعم وعبد العزيز شرف، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط 01، 1412هـ-1992م، ص 14 .

(2) أحمد الشايب، الأسلوب -دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-، ص 47 .

(3) ينظر : نفسه، ص 48، 53 .

(4) نفسه، ص 41 .

2-«هو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه»[1] .

3-«هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني»[2] .

وأما «**أمين الخولي**» فإنه يهدف إلى التجديد في ميدان البحث البلاغي وربطه بالمباحث الحديثة في مجال الأسلوب عند الغربيين . لقد حرص الخولي على أن تمتد دراسة الأسلوب لتشمل المذاهب والأجناس الأدبية ودعا إلى الدراسة الموضوعية باعتماد الذوق والمرونة المنهجية[3] .

وقد قدم «**علي الجارم**» و«**مصطفى أمين**» في كتابهما "البلاغة الواضحة" تعريفا للأسلوب؛ وهو المعنى المصوغ في ألفاظ مؤلفة على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام، وقد قسماه إلى أسلوب علمي، يتسم بالمنطق والوضوح، وعدم استعمال المجازات والمحسنات، وأسلوب أدبي يمتاز بالخيال الرائع والتصوير الدقيق يتلمس أوجه الشبه البعيدة بين الأشياء، يلبس المعنوي ثوب المحسوس ويظهر المحسوس في صورة المعنوي، وأسلوب ثالث خطابي، يمتاز بقوة الحجة والتكرار واستعمال المترادفات والأمثال[4] . وعليه فهما يقسمانه إلى أنواع يختص كل منهما بجنس أو ضرب من الكلام فللخطاب العلمي أسلوبه، وللأدبي أسلوبه، وللخطاب الإخباري أيضا أسلوبه الذي يتنوع بتنوع مغزاه .

أما «**البدراوي زهران**» فقد حدّد مفهوم الأسلوب انطلاقا من علاقته باللسانيات، فهو عنده يطلق على العبارة اللغوية، وينصب بداهة على العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، وهو العبارة اللفظية المنسقة لأداء المعاني [5] .

---

(1) أحمد الشايب، الأسلوب -دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-، ص 44.

(2) نفسه، ص 46 .

(3) ينظر : شكري محمد عياد، اللغة والإبداع -مبادئ علم الأسلوب العربي-، ص 26، 27.

(4) ينظر : علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، 1969، ص 60.

(5) ينظر : البدراوي زهران، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، القاهرة،

وذهب «**رجاء عيد**» إلى أن الأسلوب تفرد لغوي يخترق بسماته المميزة الحوائل النمطية الأدائية، ويكون أشبه بالشعاع الذي نشعر به ولكننا لا نستطع أن نقبض عليه. ونظرا لسلوك الكلمة وقابلية تمددها فكريا، واحتمال استيعابها لمضامين معرفية متجددة وقدرتها على الانصهار في بوتقة مباحث التحليل الأدبي والدراسات النقدية، أعطى فضاءات دلالية أخرى لمصطلح الأسلوب لكونه منجزا لغويا، لذا حمل خاصية التعدد، وهو ينهض على مرتكزات بيانية ثلاثة : التفكير، التصوير، التعبير [1] .

ويطرح «**سعد مصلوح**» رؤية تدعو إلى ربط الأسلوب بمنشئه، وهي رؤية لسانية سالفة، تؤكد حضور ثلاثية الفكر والتعبير والصورة : إن الأسلوب اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة، بغرض التعبير عن موقف معين[2] .

وينقل «**مصلوح**» –وهو يعرض لرؤية الأسلوب وحدوده وإمكاناته– فكرة «**ميشال ريفاتير**» التي تنظر إلى الأسلوب من زاوية فيزيائية، تقوم على قانون تسلط ردود أفعال الأشياء، حيث يقول : «الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساب القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إن غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز »[3] .

وينظر «**حسن ناظم**» إلى الأسلوب بوصفه نظاما متميزا يهيمن على مجموعة من النصوص الشعرية، وينبثق من طبيعة تشكل البنى اللسانية وإحالاتها البارزة، يتزامن فيه وجود المستويات المختلفة التي تحيل عليه، بيد أن هذا التزامن يتفكك بفعل طبيعة التحليل الأسلوبي[4] .

مصر، ط 01، د ت، ص 08 .

(1) ينظر : عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 112 .

(2) ينظر : سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط01، 1985، ص 37 وما بعدها .

(3) نفسه، ص 41 .

(4) ينظر : حسن ناظم، البنى الأسلوبية –دراسة في أنشودة المطر للسياب–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2002، ص 30.

فجماله وحركته تتواءم والحركة النحوية السليمة في حركة ترتيب وتنظيم لرؤية الكاتب نفسه، وتوجيه لأبعادها المنبثقة من داخل المبدع ومن التفاعلات الذاتية المتجلية في جمل منظمة نحويا[1]. مما عزا ببعض الباحثين إلى اعتبار الأسلوب **تضمينا(Connotation)** لكل سمة لغوية فيه، ويتضمن قيمة أسلوبية معينة في ذاتها مرتبطة بالبيئة وسياقاتها .

وهكذا يظل الأسلوب في عملياته الإجرائية مساندا للتطورات التي تحدث في ميدان الفكر الإنساني فنا، باعتباره الطريقة التي يسلكها العمل الفني، لكي يظهر مادته إلى الوجود الفعلي، وأدبا، كذلك باعتباره الكيفية التي يستخدم بها المنشئ اللغة بشقيها المنطوق والمكتوب استخداما خاصا لإنتاج الدلالة المميزة .

ثانيا- محدّدات الأسلوب :

يستند الأسلوب إلى محددات تشكل في جوهرها منطلقات أساسية لتراتبية منهجية، يتوخاها المبدع في تعامله مع ما توافر له من قدرات لغوية، تتيح له إمكانية ممارسة عملية البناء بطريقة منتظمة وواعية تستشعر المضامين وتمارس عليها فعل الكتابة وهي التي تجعل من الأسلوب إضافة واختيارا وتركيبا وانزياحا .

1-**الأسلوب إضافة (Addition) :**

يعد الأسلوب إضافة لكونه يضاف أو يزاد على اللغة فتدخل به ويدخل بها عبر ما يمكن أن يميز الكلام بحضور سمة أو علامة من العلامات الأسلوبية .

والإضافة تسبغ على التعبير تصورا مؤثرا وعناصر وجدانية ووحدة تشكيل فني وهذا ما يستدعي قارئا يتعامل مع هذه الإضافة، ويرى فاعليتها وشكلها وتأثيرها .

وكون الأسلوب إضافة؛ يعني تحسين وتجميل وزخرفة التراكيب، فالإضافة في الأسلوب الأدبي تقابل الإضافة في الفنون الأخرى، والألوان والخطوط التي تضاف إلى اللوحة الفنية تسهم في خلق التفاعل بين الإضافة في التعبير وبين القارئ،

---

(1) ينظر : شوقي علي الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 1996، ص 40 .

والزخرفة والتزيين للتعبير شيء داخل في قصدية المؤلف وليس زائدا، لأنه يسهم في تشكيل رؤية قادرة على استنفار وعي المتلقي وإدراكه [1] .

ولكون الأسلوب إضافة – أيضا – يعني أن المُخَاطِب يسعى لأن يكون تعبيره على هذا النحو؛ فهناك فرق بين اللغة المقصودة عبر أسلوبها وإضافاتها، واللغة المجردة من الإضافة، والمخَاطَب (القارئ) يتعامل مع الإضافة على أنها حقيقة أسلوبية منتهية ومتحققة، لا يجوز المساس بها، وإنما يسعى إلى تأويلها وتعليلها[2] .

وقد أدرك «**بالي**» **Bally** من خلال تركيزه على البعد التأثيري والوجداني للغة، أن الأسلوب يجب أن يكون إضافة، وهذه الإضافة هي التي تجعله حقيقة واقعة لابد للقارئ أن يتعامل بما تحمل من تأثيرات وجدانية، تتجسد من الشحن العاطفي الذي تحمله اللغة في ثناياها، إن الإضافة عنصر لا يمكن إغفاله أو إهماله، لأنه عنصر يحقق عملية الجذب للنص والالتفات والاندهاش به [3] .

وتعريف الأسلوب بأنه إضافة يرتبط ارتباطا محوريا ووثيقا بالجانب الإنساني والوجداني والعاطفي، وكل تعبير لا يحقق هذه الوظيفة، فهو تعبير غير مناسب أساسا، وليست كل التعبيرات قادرة على أن تحمل شحنا عاطفيا ووجدانيا للغة، فهناك تعبيرات لا تحتوي على أي شيء عاطفي للغة، وبذلك تكون بعيدة عن أن توسم بأنها أسلوب .

وقد أشار «**صلاح فضل**» إلى أن البلاغة اليونانية والرومانية والعربية كانت تتصور أن القول يمكن أن يكتمل بشكل خاص بإضافة محسنات لغوية أو بديعية، وقد عدت ألوان المجاز والصور البلاغية من قبيل هذه المحسنات [4] .

وأضاف – كذلك – أن الأسلوب عنصر إضافي يتم تزيين النص به كحلية لشكله وصياغته، فيصبح الأسلوب هو القشرة التي تلف لبا من الفكر أو التعبير الموجود من

---

(1) موسى ربابعة، الأسلوبية –مفاهيمها وتجلياتها–، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2003، ص 22 .

(2) نفسه، ص 23 .

(3) نفسه، ص 24 .

(4) ينظر : صلاح فضل، علم الأسلوب –مبادئه وإجراءاته–، ص 100 .

قبل، أو زينة تضاف إلى النواة الأساسية للقول[1]، ومن نماذج هذا المفهـوم تعريـف «**ستاندال**» **Sten bhal** «الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميـع الملابسـات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه»[2].

ويفهم من تعريف **صلاح فضل** للأسلوب أنه يسلم بوجود فكر معين قبل تجسـده في كلمات منسقة ومنسجمم وفق نظام لغوي معين، وبهذا يصبح الأسلوب إضافة تقوم بوظيفة لا تتصل بالجمال بل على وجه التحديد بالفعالية والتأثير .

2-الأسلوب اختيار (Choice) :

يقوم الاختيار في المنظور الأسلوبي على أساس أن منشئ الكـلام يتميـز مـن الرصيد اللغوي دوالا معينة يقحمها في ملفوظه عن قصد، وبهذا يغدو الخطاب الأدبي عملا ينم عن وعي، وكل ما يوجد فيه من ألفاظ وتراكيب يـؤدي وظيفـة قصـدها المنشئ[3]. ومن هنا كان الأسلوب ممارسة عملية للأدوات اللغوية، ومن هذا المنطلق يمكن القول : «إن الأسلوب موقف يتخذه الباحث مما تعرضه عليه اللغة مـن شـتى الوسائل التعبيرية، واللغة الأدبية بهذا المعنى يحكمها قانونها الخاص، وبهذا القـانون تكتسب خاصيتها ظاهرة فنية مميزة من الظواهر المغايرة لها»[4] .

إن عملية الاختيار في الأسلوبية يمكن أن تؤدى بطرق وأساليب متعددة، وينطلق هذا من أن « اللغة المعينة هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبيـر، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار يقوم به المنشئ لسمات لغوية بغـرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضـيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة، ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معـين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين» [5] .

---

(1) نفسه، ص 99 .

(2) نفسه، ص 99 .

(3) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث-، دار هومة للطباعـة والنشر، الجزائر، د ط، 1997، 158/1 .

(4) Jules Marouzeau, Precis de Stylistique Francaise, 2 éme ed, Masson, 1969, Paris, P 17.

(5) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 23 .

فقد ميز الدارسون بين نوعين من الاختيار؛ اختيار نفعي يهدف إلى تحقيق هدف عملي محدد، وربما يؤثر فيه المُخَاطِب كلمة أو عبارة على أخرى أكثر مطابقة للحقيقة أو لغاية ما في نفسه، رابطا فيها مقاله بمقامه، وآخر نحوي يقوم على مراعاة نظام الجملة وخضوعها لقواعد اللغة الصوتية والصرفية والنحوية، الدلالية، ويتضمن موضوعات بلاغية كالتقديم والتأخير والوصل والفصل والذكر والحذف [1] .

إن هذه العملية المعقدة تستحيل آلية بين ثابت لغوي ومتقبل يتصرف في اختياراته دون زعزعة هذا النموذج المتكامل أو المس بنواميسه المتعارف عليها، ويعتمد ذلك بالأساس على ثروة المنشئ اللغوية وقدرته على الانتقاء من النظام اللغوي وما يقدمه له من احتمالات كثيرة، وذلك وفق منطلقات تتواشج وجوهر المقدرة الإبداعية في استثمار المحتوى المعجمي وثرائه ومحاولة إنتاج خطاب أدبي يمثل حركية بديلة تسمو بالكلمة في فضاءات أوسع ومستويات أشمل يمثلها التركيب القائم على علاقات التجاور وسياق التأليف [2]، وفيه تكتسب الكلمات دلالتها داخل النسق اللغوي، مشكلة بنية أدائية خاصة قادرة على تبليغ المضمون وإيصاله دون خلل يحتمل تأثيره في قنوات التواصل بين المنشئ والمتلقي .

إن عملية الاختيار في ضوء ما تقدم تغدو عملية واعية ومقصودة وقصديتها تتمثل في المقصدية المتوخاة الوصول إليها، لأن عملية الاختيار لا تعني بالأساس اختيار الكلمات أو المفردات من المعجم، بقدر ما تتصل أيضا بعملية التركيب، وتشكيل النسق والسياق .

إن النص الأدبي عالم لغوي متكامل، وأدبيته تتحقق بمدى انتظام وحداته وإحكام تركيب كلماته المختارة وفق امتداد خطي ذي أثر وفعالية بما يتضمنه من قيم جمالية أو فنية .

3-الأسلوب تركيب (Syntagme) :

(1) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث-، 156/1 .

(2) ينظر : محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 01، 2001، ص 73.

التركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، واللغة لا تستقيم للمتكلم إلا إذا وصفها وبناها على الترتيب الواقع على نظامها الخاص، وهي بهذا بناء يخضع لنحو معين.

وإذا كانت اللغة تحوي مفردات متعددة تتركب منها أعداد لا تحصى من العبارات والجمل، فإن القضية المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدل أخرى وتفضيل تركيب على تركيب سواه[1]، والمسألة –من هذا المنطلق– تتعلق بمرحلة من مراحل التعامل مع اللغة،« فكل تركيب أسلوبي يتضمن أبعادا دلالية تخصه، وأن أي تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية ... يكون بهدف ويقصده المنشئ عن وعي وإدراك ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية دون قصد، فمهما كان التغيير طفيفا في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق»[2]، تتجلى معالمه في طريقة تنضيد الكلام وكيفية صياغته، مراعاة لعوامل ذاتية فرضت بنية من دون أخرى والاختلاف في طرائق التعبير عن خطابات ظاهرة فردية قبل أن تكون تواضعا اجتماعيا اعتباطيا، ذلك أن متكلما واحدا لا يعبر بالطريقة نفسها عن الخطاب الواحد لو أعاد كتابته أو إرساله [3].

ومن هذا المنطلق الذي يركز على الجانب التركيبي للظاهرة اللغوية في النص الأدبي انطلق بعض الدارسين من منحيين تجزئيين للتركيب فهناك تراكيب نحوية وأخرى بلاغية تسمو بالإبداع إلى مستوى فني مثير «من خلال وحداته وانسجامه الداخلي وهذا يتفق مع مفهوم الأسلوب المبني على أساس لسانيات النص التي تعد الأسلوب طريقة لبناء النص»[4] .

---

(1) ينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي – معاصرة وتراث–، مطبعة الأطلس، القاهرة، مصر، د ط، 1993، ص 120.

(2) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–،172/1 .

(3) ينظر: عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمتخفي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 2005، ص 112 .

(4) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–، 172/1 .

فالمتكلم ينشئ كلامه وفق قواعد النحو وقوانينه، ولذلك كان التركيب الأسلوبي مشروطا، يقول **المسدي**: «كل مقطع لساني هو حلقة وصل بين الأشياء والوقائع المرموز إليها، والمتقبل لذلك المقطع، وهذه العلاقة ليست عفوية ولا اعتباطية وإنما هي تفترض عقدا مزدوجا : أحد العقدين يستجيب لضغوط الدلالة وهو التواضع على رصيد معجمي معين، والآخر يستجيب لضغوط الإبلاغ، وهو التسليم بمجموعة من القوانين الضابطة لتركيب مقاطع الكلام، وهذا العقد الثاني يشمل الأسس العامة تاركا بعض المجال لتصرف كل فرد من أفراد المجموعة اللسانية الواحدة، وهذه الخصوصية هي التي تبرز لنا علاقة الجدولين : النحو والبلاغة، فالأول هو مجال القيود الأسلوبية مجال الحريات، وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقا في الزمن للأسلوبية؛ إذ هو شرط واجب لها، فكل أسلوبية هي رهينة القواعد اللغوية الخاصة باللغة المقصودة، ولكنها مراهنة ذات اتجاه واحد لأننا إذا سلمنا بأن لا أسلوب بدون نحو فلا نستطيع إثبات العكس فنقول : لا نحو بلا أسلوب»[1]، وهذه الجدلية بين النحو والأسلوب يمكنها أن تعين دارس الأسلوب في الاستعانة بالقواعد النحوية وتحديد خصائص التركيب النحوي للأسلوب[2].

ونؤكد أن ظاهرة التركيب في المنظور الأسلوبي تقوم على ظاهرة الاختيار التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة، وهذا ما أشار إليه الجرجاني في قوله :« ونظم الكلام بعضه إلى بعض تسبقه عملية الاختيار ومن خلاله يحدث التمايز بين المنشئين للغة، وهو اختيار وحدات لغوية تناسب المقام الذي يرغب المنشئ في التعبير عنه، وفي عملية التركيب يسعى المنشئ إلى تحديد موقع كل وحدة من صاحبتها، ومراعاة ما يستتبعها من تقديم أو تأخير أو حذف أو إظهار أو إضمار أو سوى ذلك»[3].

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 51، 52 .

(2) ينظر: نفسه، ص 51، 52.

(3) الجرجاني، دلال الإعجاز، ص 79 .

وبهذا يتأكد لنا أن طريقة التركيب اللغوي للخطاب الأدبي هي التي تمنحه كيانــه وتحدد خصوصيته وتكسبه وظيفته الأدبية التي هي ســر مــن أســرار خصائصــه التركيبية .

4-الأسلوب انزياح (L´ecart) :

إن تعريف الأسلوب بأنه انزياح يعد من أكثر تعريفات الأسلوبية شهرة وانتشارا، ولاشك أن ارتقاء لغة الأدب عن مستويات الخطاب المــألوف يعــود إلــى ظــاهرة الانزياح بعدها حدثا لغويا يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، مما يسمح بالتعرف إلى طبيعة الكتابة الإبداعية عند المؤلف؛ إنها فلسفة تقوم على استخدام المادة اللغوية بمــا يتجاوز نمطية تركيبها التقليدية التي«تكتسب فعالية تكسر سكونية البناء النحوي، فــي نسقه المتسم بجهات ثباته ورتابة نظمه»[(1)] .

وهناك من المشتغلين بالنصوص الأدبية من يرى فيه تشويشا لما هو ثابــت فــي ذهن القارئ ووعيه، فيتولد عنده إحساس بالدهشة والمفاجأة من غير المنتظر وغيــر المتوقع، وتتشكل لديه لذة وطرافة وغرابة تجعــل الــنص بمنــأى عــن المباشــرة والتقريرية [(2)]، بتجلياته المختلفة وفاعليته المتجددة، وفــي اســتعمال صــوره غيــر المألوفة وغير العادية، متجاوزة الأنماط التعبيرية المتواضع عليها، حيــث تمــارس خرقا منتظما لشفرة اللغة العادية كي يعاد بناؤها في مستوى أعلى وأفق أرقــى، لــذا ينظر إليه على أنه «تجربة في اللغة أو هو اللغة التي أعيد إليها ما كانت تفتقد إليــه، ولعل ما يميزه هو كونه ليس نمطيا ولا يمكن فهم انبثاقه للوهلة الأولى، إنه في اللغة وخارجها وليس في وسعه أن يتمركز»[(3)] .

وقد شاع هذا المصطلح وانتشر بين الباحثين المعاصرين من خــلال الترجمــات والاطلاع على الدراسات النقدية الغربية الحديثة التي اختلفت في تسميته، فقــد عــده **«شارل بالي»** (خطأ) أما **«ليوسبيتزر» Leo spitzer (1960 1887)** فقد آثر استخدام

---

(1) رجاء عيد، البحث الأسلوبي – معاصرة وتراث–، ص 127 .

(2) ينظر : موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 56 .

(3) خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط01، 2001، ص 127 .

(الانحرافDeviation)، ونظر إليه «**رولان بارت**» **Roland barthes** علــى أنــه (فضيحة)، ويرى «**بول فاليري**» أنه (تجاوز)، و«**تودورف**» **Tzveton Todoro** **عدّه** (شذوذا)، و«**جون كوهن**» **john cohen** (انتهاكا)، و«**تيري**» (كسرا)، و«**أراجــون**» (جنونا) [1] .

ولم يبق هذا التعدد رهين مساحة فكرية ضيقة، بل قُوبِلَ بمصطلحات نقدية عربية شابها الاضطراب وتعدد التوظيفات، كــالانحراف والعــدول والابتعــاد والنشــاز، والخروج، والخرق، والانتهاك، والمجاوزة ...، حتى صارت مقترنة بما أشار إليــه البلاغيون العرب في معرض تطرقهم إلى الخروجات «عند حــديثهم عــن المجــاز والحقيقة والاستعارة والتقديم والتأخير والحذف والإيجاز والإطناب، وغير ذلك مــن القضايا البلاغية والنقدية الأخرى»[2] .

والجدير بالذكر أنّ «**ريفاتير**» عرّف الأسلوب بعده انزياحا عن النمط التعبيــري المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللغوية ولجوء إلى ما نــدر مــن الصــيغ، والنمط التعبيري (المعيار) في عرف ريفاتير هو الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله العادي والحيادي، وهو التعبير البسيط المطابق للســنن اللغويــة، وغايتــه الإبلاغ [3] .

وقد صنف الغربيون الانزياح في خمسة نماذج، استنادا إلى معايير تحدد الانزياح نفسه، وهي : [4]

1-تصنيف الانزياح استنادا إلى درجة انتشاره في النص بوصفه متموضعا فــي سياق النص كالاستعارة التي تعد انزياحا موضعيا عن النظام اللساني .

2-تصنيف الانزياح بالنظر إلى نظام القواعد اللسانية، فتبرز لنا انزياحات سلبية كتخصيص القاعدة العامة، وانزياحات إيجابية كإضافة قيود معينة مثل القافية .

---

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار توبقال للطباعة، القاهرة، مصر، ط01، 1996، ص 80 .

(2) ينظر : موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 47 .

(3) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث-،181/1 .

(4) ينظر : حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 46 .

3-تصنيف الانزياح بالنظر إلى علاقة القاعدة بالنص المحلل، فتظهر لنا انزياحات داخلية تتمثل في انفصال وحدة لسانية عن القاعدة المهيمنة على النص، وأخرى خارجية تتمثل في اختلاف أسلوب النص عن القاعدة التي كتب النص بلغتها.

4-تصنيف الانزياح بالنظر إلى المستوى اللساني الذي يستند إليه، فتبرز انزياحات خطية وصوتية وصرفية ومعجمية ونحوية ودلالية .

5-تصنيف الانزياح بالنظر إلى مبدأي الاختيار والتأليف طبقا لنظرية «**جاكبسون**» فتبرز للقارئ انزياحات استبدالية تحطم قواعد الاختيار كوضع المفرد مكان الجمع والصفة مكان الموصوف، واللفظ الغريب بدلا من المألوف .

وقد أقر بعض الباحثين بأن أكمل صياغة لسانية لنظرية الانزياح وأشهرها هي التي صاغها «**جون كوهن**» في كتابه (بنية اللغة الشعرية)، حيث برهن على أن الصور البلاغية كلها إنما تعمل بخرقها الدائم لسنن اللغة، وليس خرق قوانين اللغة إلاّ مرحلة أولى من عملية الانزياح ينبغي أن تتلوها مرحلة أخرى، وهي مرحلة تقليص الانزياح، وهي تعيد الصورة إلى حضيرة اللغة وتبعدها من غير المعقول، ولذلك يلح «**جون كوهن**» على الوظيفة التواصلية وإلا فقد الشعر انتماءه إلى اللغة[1].

ويبقى الانزياح عنصرا من العناصر التي تضفي حيوية وجمالية على السياق الذي يرد فيه، ولا يمكن لأي دارس تجاوزه، وهو علامة أسلوبية بارزة تقود القارئ إلى محاورتها وإعادة قراءتها في ضوء خبرته اللّغوية ومعرفته الفنية .

إن محددات الأسلوب الأربعة (إضافة، اختيار، تركيب، انزياح) تتضافر لتشكل بناء لغويا تتقاطع بداخله مستويات صوتية ومعجمية ودلالية، وبهذه المحددات تتحقق حركة تحليلية تكشف عن الأسلوب من خلال النص، وتكشف عن خصائص النص من خلال النظام نفسه، ورصد هذه الظواهر في النص الأدبي يمكن أن يعين«على قراءته قراءة استبطانية...تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية»[2]. وتتولى الأسلوبية هذه المهمة بتركيزها على تحديد سماته المتفردة، ووظائفه الجمالية وتحليل «مكونات

---

(1) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث-،194/1 .

(2) موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 58 .

الخطاب إلى وحداته اللغوية الأساسية مع مراعاة السياقات الأساسية الـواردة فيهـا ومراعاة العلاقات البنيوية للأنساق الأسلوبية في الخطاب»[1]، كما تتقصى المنبهـات التعبيرية متجاوزة إلى ما يتفرع عن المحددات الأربعة .

المبحث الثاني : مفهوم الأسلوبية واتجاهاتها

أولا – مفهومها وتمدّداتها المعرفية :

تتحدد الطبيعة المعرفية لأي مصطلح أدبي من خلال الخـوض فـي امتداداتـه والتعمق في استقراء حفرياته وتشعب دلالاته.

والأسلوبية ليست استثناء في مجال الحقول الإنسانية المتشعبة لمـا عرفتـه مـن تطورات تاريخية مرتبطة بالنشأة ومراحل التكوين، حتى غدت علما له مكانـة فـي مستويات الاستعمال المعجمي أو الاصطلاحي، ماهية ومفهوما، إذ يطلق عليهـا فـي الإنجليزية عبارة (**Stylistics**)، وفي الفرنسية عبارة (**Stylistique**) .

والمصطلح بهذا يتراءى حاملا لثنائية أصولية الجذر "أسلوب" (Style) الذي هو ذو مدلول إنساني واللاحقة (ique) التي هي صفة العلم، وتفكيـك المصـطلح إلـى مدلوليه يعطي عبارة علم الأسلوب، ولذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب [2] .

وهي علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكـام المعياريـة والذوقيـة، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية، والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطبـاع غير المعلل، واقتحام عالم الذوق، وهتك الحجب دونه، وكشف السر فـي ضـروب الانفعال التي يخلفها الأثر الأدبي في متقبله [3] .

وتقوم على دراسة النص في ذاته، إذ تقوم بتفحص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنية، وتتميز عن بقية المناهج النصية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كـل شيء فتتفحص نسجه النحوي وترمي إلى «تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص

---

(1) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–، 51/1 .

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 30 .

(3) ينظر : رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006م، ص أ (المقدمة).

الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي، بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية» [1] .

وهي تطمح إلى سد الثغرة التي كثيرا ما عانت منها الدراسات النقدية القديمة في الجانبين النظري والتطبيقي، وتحاول إضفاء الطابع الموضوعي في معالجة الظاهرة الأدبية بالانطلاق من عدّ الأسلوب نظاما لغويا وسمة جمالية [2] .

والمطلع على الدراسات المعاصرة يقرّ بجهود الباحثين الذين حاولوا تأصيلها في الدراسات النقدية الحديثة، وقد توزعت جهودهم ومحاولاتهم بين النظرية والتطبيق، وهي تعدّ من أهم الإنجازات التي احتفى بها هذا الميدان المعرفي، وسنقف أكثر على هذا المصطلح من خلال مفهومه في الدراسات الغربية والعربية المعاصرة .

1-مفهومها في الدراسات الغربية :

ظهر مصطلح الأسلوبية على يد الباحث «**فون درجا بلنتس**» سنة 1875، وقد أطلقه على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية انطلاقا من فكرة العدول عن المعيار اللغوي، لأن المبدع في العملية الإنشائية يميل إلى اختيار كلمات واستعمالات دون غيرها يجدها أكثر تعبيرا عن أفكاره ورؤاه [3] .

وقد سار في هذا الاتجاه سنة 1887 الفرنسي «**جوستاف كويرتنج**» **Gustave kuirtinge** الذي بشر بعلم يبحث في أصالة التعبير الأسلوبي أو خصائص النتاج الأدبي التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبية .

وظلت الأسلوبية كذلك حتى تبلور مفهوم اللسانيات بفضل جهود «**فرديناند دي سوسير**» **Fer Dinand de Saussure (1857-1913)** وما قدمه في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" الذي كان «**لشارل بالي**»**Charles Bally** الشرف الكبير في نشره بعد أن تشرّب فكر أستاذه الذي كان صاحب نظرية ومنهج، وبعدها

(1) ميكائيل ريفاتير، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ترجمة : دولاس، تقديم : عبد السلام المسدي، حوليات الجامعة التونسية، المطابع الرسمية، تونس، العدد 10، 1993، ص 277 .

(2) ينظر : رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، ص أ (المقدمة) .

(3) ينظر : نفسه، ص 12 . وينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث-،13/1 .

ابتكر الأسلوبية التعبيرية، ويرى أغلب مؤرخي الأسلوبية أنه أصّل عام 1902م علم الأسلوب وأسس قواعده النهائيـــة، وبعـــده جـــاء «**مـــاروزو**»**Jules Marouzeau** و«**كراسو**» **Crossot** ونادى كل منهما بشرعية الأسلوبية وعدها علما لـــه مقوماتـــه، وأدواته الإجرائية، ودعم هذا الرأي «**جاكبســـون**»**Jakobson** و«**ميشـــال ريفـــاتير**» **Michael Riffaterre (1924 - 2006)** و«**ســـتيفن أولمـــان**»**Ste Phen Ullmann** و«**دي لوفر**» و«**باختين**» و(**هنري بليث**) **Heinrich Plett** وغيرهم من الباحثين[1].

لقد ركز «**شارل بالي**» على العناصر الوجدانية للغة وجعل ذلك يشـــكل جـــوهر الأسلوب ومحتواه، وهذا يشكل مظهرا بارزا من مظاهر انفتاح الدراســـة الأســـلوبية على الجانب التأثيري الذي لا يمكن الاستغناء عنه، ومع التفاته إلـــى هـــذا الجانـــب وتأصيله لفهم الأسلوب، إلا أنه لم يقصد به دراسة الأسلوب الأدبي[2]، يقول **بـــالي** : «تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا كما تدرس فعـــل الوقـــائع اللغويـــة علـــى الحساسية »[3] .

وهذه الالتفاتة من **بالي** لم تتجاوز حدود اللغة العامة، ولم ينقلها إلى ميدان دراسة الأسلوب، وبذلك ظلت أسلوبيته هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب، مـــع أنهـــا تملك إمكانية عميقة الأبعاد والفاعلية لدراسة النصوص الأدبيـــة، وســـميت أســـلوبيته بـــ"أسلوبية التعبير"، ولما كان بالي لن ينقل علم الأسلوب إلى الأدب ولم يستثمره في دراسة الخطاب الأدبي بوجه عام [4]« فإن ذلك لم يظـــل غائبـــا عـــن أتبـــاع بـــالي والمشتغلين بعلم الأسلوب الذين سرعان ما عزلوا الأسلوبية عن الخطاب الإخبـــاري الصرف وقصروا عليها الخطاب الفني»[5] .

---

(1) رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص ن .

(2) ينظر : موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 10 .

(3) بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 02، 1994، ص 54.

(4) ينظر : موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 11 .

(5) يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة وتقديم : ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، العـــدد الأول، 1984م، ص 41 وما بعدها .

وقد تطورت الرؤية إلى علم الأسلوب وإمكانية الإفادة منه في دراسة النصوص الأدبية، وبخاصة مع الدراسات التي قدمها «**ليوسبتزر**» **Leo spitzer** **(1887-1960)** الذي أقام جسرا بين دراسة اللغة ودراسة الأدب وأحدث تحولا أساسيا وجوهريا في الإفادة من اللغة، ومن أهم المرتكزات التي بنى عليها أسس أسلوبيته، أن الأسلوبية تكون نقدا قائما على التعاطف مع العمل وأطرافه الأخرى، وأشار إلى أن التحليل الأدبي يقوم على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي، وأن السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، وأن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى(1) .

أما «**مارسال كروسو**» فقد حول الجانب الوجداني للغة إلى مفهوم جمالي، ومن هذه الزاوية أسس علاقة تكاملية مع البلاغة والنقد، يقول : «لا يتسنى لأحد أن يناقضنا إن نحن أكدنا أن الكاتب لا يفصح عن حسه ولا عن تأويله للوجود إلا إذا مدّ بمعاول ملائمة، وليس للأسلوبي من عمل سوى فحص تلك المعاول»(2) .

ولحقه في الإطار ذاته «**بيير جيرو**»**Pierre Guiraud** الذي شدد على ازدواجية وظيفية بين المدى الأسلوبي والتفكير البلاغي (3)، يقول **بيير جيرو** :«الأسلوبية (بلاغة معاصرة في شكلها : 1-علم التعبير، 2-ونقد الأساليب الشخصية) ولكن هذا التعريف لا يبرز إلا رويدا ويمكن لهذا العلم الجديد في الأسلوب أن يتعرف إلى موضوعه وأهدافه وطرائقه »(4)، وأضاف قائلا : «إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد في هذا المنظور هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة، فالأسلوبية تحدد نوعية

---

(1) ينظر : موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 11، 12. ومحمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية، ص99 .

(2) Mareel Gressot : Le Style et Ses Techniques – P.U.F, 7éme ed, 1971, P 315 .

(3) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث-،16/1 .

(4) Pierre Guirand : La Stylistique, 7éme éd, Coll, Que Sait-je , N 646, P.U.F, 1972, Paris, P5.

الحريات داخل هذا النظام . القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية فهي ما يستطيع فعله، ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعلـــه، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص» [1] .

ويستشف من قوله هذا أن الأسلوبية في تناولها لنص ما بالدراســـة تســـعى إلـــى تحديد الخصائص النوعية التي خضع لها النص في تشكيله اللغوي، ليصير نظاما من العلامات له سلطته على ذاته . وهي تهدف إلى دراسة النص كظاهرة لغوية، وكنظام إشاري يتضمن أبعادا دلالية [2] .

وظلت الدراسات الأسلوبية ضمن هذه المعطيات حتى جاء «**جاكبسون**» **Roman Jakobson** الذي عرّف الأسلوبية بأنها «البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقيـــة مستويات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا» [3] .

وهو رغم اهتدائه إلى جوهر قضية التجديد بالمقارنة والمفارقة إلا أنـــه اقتصـــر على إثبات أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة الألسنية دون أن يفك إشكالية الانتماء بين ماهيتين : ماهية الحدث البلاغي وماهية الإبداع الأدبي[4] .

ومع «**ميشال ريفاتير**»**Michael Riffaterre** بدأت الأسلوبية البنيوية، وقد ذهـــب إلى أن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها، ولذلك ليس ثمة أســـلوب أدبـــي إلا فـــي النص، وقد عمد إلى تأسيس منهج في التحليل الأسلوبي من زاوية التواصـــل وذلـــك انطلاقا من أن الأسلوبية «تدرس فعل التواصل لا بوصفه مجرد إنتاج لسلسلة لغوية، ولكن بوصفه يحمل طابع شخصية المتكلم، وبوصفه يلفت انتباه المخاطب، وباختصار تدرس الأسلوبية طرق الكفاية اللسانية، أي السمة التعبيرية في نقل حمولة عالية مـــن المعلومات، وكلما ازداد إمكان اعتبارها فنا لغويا، وهكذا تقوم الأســـلوبية باستقصـــاء الأسلوب الأدبي»[5] .

---

(1) نفسه، ص 08 .

(2) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–،18/1 .

(3) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 33 .

(4) ينظر : نفسه، ص 42، 43 .

(5) موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 16 .

وفي هذا نجد «**ميشال ريفاتير**» يركز على فكرة التواصل التـــي تحمـــل طـــابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت نظر المخاطب، ولهذا اعتنى عناية كبيرة بالمنشئ وانتهى إلى اعتبار أن الأسلوبية "ألسنية" تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهـــم معـــين وإدراك مخصوص[1]. يقول : «إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج ألسني »[2] .

وإذا كانت نشأة الأسلوبية من اللسانيات في الغالب، ومن منطلقات أخرى أحيانا، فإنه بلا ريب أن الأسلوبية هي دراسة اللغة مهما كان منشؤها وموضع النقاش الوحيد هو كيفية دراسة اللغة الأدبية .

وإذا تدرجنا صعودا في الزمن مستبطنين المحركات التي حددت مداً وجزرا نقط التقاطع ونقط التماس بين حقلي الألسنة والأسلوبية، فأول ما نقرره في هذا المقام أنـــه إذا كانت «ألسنة سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي فإن هذه الألسنة نفســـها قـــد ولـــدت الهيكلة التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معا«شعرية جاكبسون وإنشائية تـــودوروف وأسلوبية ريفاتير، ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد ألسني من المعـــارف فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولا ومناهج »[3] .

2– مفهومها في الدراسات العربية :

تجاذب الفكر النقدي العربي الحديث تياران، هما : الأصالة والحداثة، وانقســـمت الدراسات والرؤى بين مبالغ في الجري وراء كل جديد مستمد، وبين متعصب للقـــديم ينبذ كل شكل من أشكال التجديد، أما الصف الثالث فهو التيار المعتدل الذي يقدم على الدراسة الغربية الحديثة دون مبالغة، وقراءة تراثنا النقدي والبلاغي قراءة نافعة [4] .

لقد نشطت محاولات متعددة الاتجاهات، ونشط معها البحث في علـــم الأســـلوب والبلاغة القديمة، وكان **عبد السلام المسدي** سباقا إلى نقل مصطلح الأســـلوبية إلـــى العربية وترويجه بين الباحثين، وقد ترجم مصطلح **(Stylistique)** بالأسلوبية وأحيانا يرد عنده "علم الأسلوب" في حين آثر **سعد مصلوح** ترجمته بـــ"الأســـلوبيات" وعلـــل

(1) ينظر : عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 45 .

(2) نفسه، ص 44 .

(3) نفسه، ص 47 .

(4) ينظر : رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 12 .

ذلك بأنه أطوع في التصريف، لأنه ينسق بهـذا المبنـى مـع مصـطلح اللسـانيات والصوتيات، أما **صلاح فضل** فترجمه بـ"**علم الأسلوب**" ويراه جزءا من علم اللغـة، وذهب كثير من الباحثين إلى استعمال مصطلح "الأسلوبية" ترجمة وتأليفا، ومن هؤلاء الباحثين : **محمد عزام، ومنذر عياشي، وعدنان بن ذريل، وفتح الله أحمد سـليمان** [1].

لقد حاول «**المسدي**» تأصيل الأسلوبية في العربية بتبني جهود الباحثين الغربيين، فهو يقرّ بما ذهب إليه الباحث الفرنسي «**بيير جيرو**» الذي يرى بأن الأسـلوبية هـي البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفـاذ إليـه إلا عبر صياغاته الإبلاغية [2] .

وأضاف بأنها «علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضـوعية فـي حقـل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقـات عمودية»[3] .

ويرى «**شكري عياد**» أن البحث الأسلوبي يستحق اسم العلم لأن "علم الأسـلوب" يدرس الإمكانات التعبيرية للغة، أي الوسائل التي يملكها الجهاز اللغوي نفسـه لأداء معان تتجاوز الأغراض الأولية للكلام، ولابد من الاستعانة بعلم الأسلوب العام، الذي يدرس الخصائص التعبيرية في اللغة عموما كالمجاز والمشاكلة اللفظية والمعنوية[4].

وغير بعيد عنه ما ذهب إليه «**عدنان بن ذريل**» الذي يعرف الأسـلوبية بأنهـا : «علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبـي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه من غيره، إنها تتقـرى الظـاهرة الأسـلوبية

(1) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–، 13/1، 14 .

(2) ينظر : عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 31 .

(3) نفسه، ص 33 .

(4) ينظر : شكري محمد عياد، اللغة والإبداع –مبادئ في علم الأسلوب العربي–، ص 05 .

بالمنهجية العلمية اللغوية وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها»[1].

أما «**حسن ناظم**» فالأسلوبية عنده منهج، إنها مجموعة من الإجراءات الأداتية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية، التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري نفسه، وهي تكشف عن البنى المتميزة التي هي "البنى الأسلوبية"، إذ تضفي هذه الأخيرة على النص القيم الفنية والجمالية، والسمات الفريدة التي تكون بمثابة الباعث على التحليل الأسلوبي .

إن الأسلوبية وصف للبنى التي يتوفر عليها النص الشعري، وصف يكشف عن طرائق القول، ويندفع ليشمل المناحي الجمالية، ويندفع إلى المدى الذي يقيم فيه جسرا بينها وبين النقد الأدبي، ليخلص الوصف من الإجراءات التقنية الخالصة [2]، وباختصار فإن الأسلوبية «هي مجموعة الإجراءات التي ترتبط –على نحو وثيق– فيما بينها بحيث تؤلف نظاما استثماريا يتحسس البنى الأسلوبية في النص»[3] .

وفي ميدان هذا العرض تظهر الأسلوبية، وهي تعتمد معطيات علم الأسلوب، كسلوك أدائي منظم لصور الكلام أثناء ممارساته الإجرائية، وتسجلها أوراق علم الأصوات الوظيفي، وعلم الدلالة، وعلم القواعد النحوية، وعلم الصرف، والثلاثية البلاغية، وعلم العروض بأنها الدراسة التكيفية التي يكون عليها المنتج القولي، حيث تظهر صورتها على مستوى النص، بعد أن حولت القيم اللسانية إلى قيم جمالية[4] .

والأسلوبية باعتبارها أحد فروع علم اللسانيات، قد اتصلت بعلوم أخرى، كالرياضيات والإحصاء، والفونولوجيا، والنحو والصرف، والعروض ... التي أصبحت في مادتها تمد خيوط العون للوصول إلى الهدف الأسلوبي .

---

(1) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط01، 1980، ص 140.

(2) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 30 .

(3) نفسه، ص 30 .

(4) ينظر : عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 122 .

ومهما يكن من أمر «فقد ظل اهتمام الأسلوبيين منصبا حول تحديد الهدف الحقيقي من الأسلوبية، ومن ثم فقد اتجهوا منذ زمن طويل إلى اكتشاف أشياء جديدة في أنظمة الخطاب وبنياته الأسلوبية، أو على الأقل إضاءة أشياء كانت مجهولة، أو استعمال الخطاب استعمالا أفضل، ولن يتأتى ذلك قبل الوصول إلى أدوات تقنية ومنهجية في تحليلهم للأسلوب»[1] .

إن الأسلوبية تعمل –في كل هذا– لخلق حالة توازن مكثفة بين ثنائية النظام والاستعمال، آخذة في الاعتبار ماهية اللغة، وسلوكيات التنفيذ المعتمدة في رسم حدود اللسانيات التطبيقية، «كما أن عمليات تشريح الأسلوب بجميع مستوياته ومكوناته، تتطلب أيضا تكوين أسلوبين تقنيين مجهزين بأحسن تجهيز يجمعون بين مهمة اللساني، والمقارن، والمعجمي، وبالتالي تصبح لهم المقدرة على التمييز بين كل صنف من أصناف الأساليب ...»[2] .

وبوصف عام تعدّ الأسلوبية منهجا جديدا ورؤية شمولية، وتوجها محدثا في قراءة النص، من حيث إنها لا تحاوره من زاوية المكون الإشاري (الدال) منعزلا عن السياق، وإنما من خلال قيمته الشمولية وطاقته التوزيعية، لأن الأسلوب هو خيار في منظور كتابة النص»[3] .

وتنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا[4]، بمعنى أنها تقوم على دراسة النص في ذاته إذ تقوم بتفحص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنية وهي تتميز عن بقية المناهج النصية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء فتحاول تفحص نسيجه (اللغوي)[5]، وترمي إلى

---

(1) معمر حجيج، أبحاث في الأسلوب والأسلوبية، ص 60 .

(2) نفسه، ص 61 .

(3) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 134 .

(4) ميكائيل ريفاتير، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ص 15 .

(5) ينظر : فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث–دراسة في تحليل الخطاب–، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1424هـ – 2003م، ص 15 .

«تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية»[1] .

ثانيا-الاتجاهات والمناهج الأسلوبية :

لقد حظيت الأسلوبية بجهود معتبرة من لدن البــاحثين والمشــتغلين بالدراســات النقدية مما أفضى إلى بروز اتجاهات أسلوبية في مقاربة الظاهرة الأدبية، نتناولها في الآتي :

1-الأسلوبية التعبيرية (Stylistique de l'expression) :

أسس هذا الاتجاه «**شارل بـــالي**» **Charle Bally** الذي ركز على الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل، وكان يرى أن الاحتكاك بالحيــاة الواقعيــة يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية في الظاهر مفعمة بالتيار العاطفي [2] .

أما الأسلوب عنده فيتجلى «في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينا في مستمعها أو قارئها، ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشــاف القــيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي»[3]، بمضمونه المختزن في المفردات والجمل .

والأسلوبية عنده هي «العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواهــا العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة، عبــر هذه الحساسية» [4]، وبذا ينجلي تأكيده على أن مضمون اللغة العاطفي هــو العلامــة الفارقة في عمليات التواصل، مثلما تحتكم علامات الترجي والأوامر والنــواهي فــي مواقف حياتية؛ ذات الصلة بالراهن الاجتماعي والمستوى الفكري، ولذا قسم الواقــع اللغوي إلى نوعين؛ ما هو حامل لذاته مكتفيا بحــده اللفظــي، ومــا هــو مشــحون بالانفعالات والتكثيفات الوجدانية [5] .

---

(1) ميكائيل ريفاتير، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ص 277 .

(2) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص20 .

(3) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 31 .

(4) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص17 .

(5) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث-،60/1 .

ومهمة علم الأسلوب هي : «تحديد أنماط التعبير التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء» (1)، بمعنى أن علم الأسلوب عند بالي يدرس التعبير في الوسط الاجتماعي، وميدان هذا العلم هو دراسة التعبير من ناحية الإجراءات والوسائل التي تؤدي إلى إنتاج اللغة، ودراسة اللغة الأدبية عند بالي لا تدخل في علم الأسلوب (2) .

والوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي تنعكس في نوعين من الآثار يكشفان عن الأساس الوجداني لأسلوب المتكلم أو الكاتب، وهي الآثار الطبيعية والآثار المبتعثة(3):

أ-الآثار الطبيعية : وهو مستوى لغوي تبرز فيه جدلية الصراع بين الدوال والمدلولات مثل العلاقة الطبيعية بين الأصوات ودلالاتها، أو الصور الفنية ومعانيها، أو بعض الأنماط البلاغية كالتعجب والاستفهام، والنداء، والأمر... وغيرها، وكل هذا في نظر **شارل بالي Bally** صورة التعبير اللغوي .

ب-الآثار المبتعثة : وهي نتيجة المواقف الحياتية، وتستمد أثرها التعبيري من الجماعة التي تستعملها كالفارق بين النبل والابتذال في الاستعمال اللغوي ودلالة كل منهما على المتكلم .

وموضوع الأسلوبية هذا هو الجانب الوجداني العاطفي في الخطاب أو لنقل الكثافة الوجدانية العاطفية التي يشحن بها المتكلم خطابة في شتى الاستعمالات .

وهذا المضمون الوجداني للغة هو الذي تجنب دراسته عبر العبارة اللغوية مفرداتها وتراكيبها، من دون النزول إلى خصوصيات المتكلم، وخاصة المؤلف الأدبي (4) .

---

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص19 .

(2) نفسه، ص 32- 34 .

(3) ينظر : رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 32، 33 .

(4) بيير جيرو، الأسلوبية، ص 64 . وعدنان بن ذريل، الأسلوبية، مجلة الفكر العربي، العدد 25، كانون الثاني، شباط 1982، ص 252، 253 .

إن أسلوبية التعبير لـ«**بالي**» ليست منهجا نقديا أدبيا، وذلك لعدم اهتمامه بالاستعمال الفردي للغة، وإنما هي أسلوبية القيم التعبيرية الكامنة في اللغة الموجودة فيها بالقوة، والمؤثرات الأسلوبية التي صنفها «**بالي**» تنتمي إلى نظام اللغة، وتتبع منها ومن قواعدها ومن العلاقات القائمة بين عناصرها ولاسيما علاقات التقابل والتضاد، ومعنى ذلك أن اللفظة ليست مستقلة في الكلام، بل ترتبط بغيرها في علاقة تضاد معجمي وتركيبي.

فالكلمة على الصعيد المعجمي لا تكتسب معناها من نفسها، بل مما يقابلها، فالأبيض ضد الأسود، أما على الصعيد التركيبي، فالتقابل حاصل فترتيب الكلام تقديما وتأخيرا، وفي زمان حضوره حاضرا ومستقبلا .

ويبدو أن محاولة **بالي** استئصال اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية كان من أكبر الأسباب التي دعت إلى معارضته لأنه استبعد تماما أدوات التعبير في اللغة – بمفهومها العام– من ميدان الدراسة الأسلوبية، لأن مثل هذه الدراسة ستكون مزعزعة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية، وخصوصا عندما يستخدم الفرد اللغة بقصد جمالي [1] .

وقد اضطر تلامذة **بالي** إلى تجاوز هذه الحدود وإدخال علم الأسلوب الأدبي في بحوثهم، بل وضعه منها في القالب والمركز، ولكن أستاذهم كان يعالج مثل هذه المشاكل في سياقها اللغوي فبحسب، دون أن يتطرق إلى وظيفتها الجمالية[2].

2–الأسلوبية النفسية (Psyco Stylistique) :

تبلورت الأسلوبية النفسية مع «**ليوسبيتزر**»**Leo spitze** الذي أقام جسرا بين دراسة اللغة ودراسة الأدب وأحدث تحولا أساسيا وجوهريا في الإفادة من اللغة في دراسة النصوص، ودراسة الأسلوب الفردي للأديب من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح من ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية، مستفيدا من آراء «**كارل فوسلر**»

(1) ينظر : بيير جيرو، الأسلوبية، ص 76 .
(2) ينظر : صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 35 .

Karl Vossler، و«**برغسون**»، و«**كــروس**»، و«**فرويــد**» **Freuid** فــي تفســيرهم لسيكولوجيا الإبداع، وما قدموه من نظريات حول الشعور واللاشعور[1] .

ودراسته النفسية لا يستهدف من ورائها تقصـــي الوجــود الــواقعي للكاتــب أو معطيات سيرته أو مقاصده، بل كانت آليات التحليل الممارس مقصورة على مســتوى المشاعر المتضمنة في الأثر الأدبي مباشرة، لأنه يعبر عن فعالية ذاتية تحكمــت بــه وقامت بصنعه، وعليه فإن أسلوبيته تقوم على البحث في الجذور النفســية لظــاهرة الانزياح في الأسلوب مقارنة بالاستعمالات الشائعة والنظر إليه باعتباره سمة معبــرة ثم الملائمة بينه وبين روح الأثر الأدبي وطابعه العام؛ لاستخلاص الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة التي بإمكانها تكوين فكرة عن نزعة من نزعات العصر[2] .

ويعتقد «**ليوسبيتزر**» بجدوى المبادئ اللغوية الحدسية فــي مقاربــة النصــوص الأدبية، فهي تسمح بالكشف عن شخصية المؤلف ، وتتبع أسلوبه المتفرد والمنعطــف عن الاستعمالات الشائعة للغة في مستواها العادي، عن طريق قراءة جديدة مدعومــة بالشواهد فأسلوبية–إذن– بحث «عن الأصل الاشتقاقي الروحــي أو الجــذر النفســي لمجموعة من السمات الأسلوبية...تبدأ باللغة لتنتهي بالنفس مستكشــفة عبــر اللغــة أسلوبها؛ الذي يترشح عنه وضع نفسي معين»[3] .

وبذلك شكلت وجهات نظره التحليلية منهجا له أسسه وضوابطه، ينطلق «من فهم أولي مؤقت لمضمون النص الإجمالي، ثم الوقوف عند دراسة مفصلة لجزئيــة تبــدو هامشية في ظاهر أمرها، والانتفاع بكل ما يزوده العلــم والحــدس الشخصــي مــن معارف، والموازنة بين الجزئية التي أوضحها، وبين المجموعة الكلية التــي أدركهــا إدراكا أوليا، والنظر فيما بينها من اتساق وملاءمة، واستقصاء تفاصيل أخرى تــأتي سندا لما توصل إليه من فهم يقترب شيئا فشيئا من الحقيقة المحتملة»[4] .

---

(1) ينظر : موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 11 .

(2) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–،71/1 .

(3) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 35 .

(4) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–،72/1 .

ولعل منهج «**ليوسبيتزر**» يمثل أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي، ويحرص على عكس المميزات الأسلوبية للنص الأدبي التي تصل من النص إلى القارئ، ويمكن تلخيص أهم المعالم في منهجه في الخطوات التالية(1):

1-ينبثق النقد من العمل ذاته، فعلم الأسلوب ينبغي أن يتخذ العمل الفني المحدد منطلقا له، ولا يتكئ على وجهة نظر مسبقة أو فكرة خارجية كالكلاسيكية والرومانسية ... إلخ وعلى النقد أن يستخلص من العمل الأدبي ذاته جميع مقولاته .

2-يمثل كل عمل أدبي وحدة كلية شاملة يقع في مركزها روح مبدعها، وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها الداخلي، فروح المؤلف يعد نوعا من النظام الشمسي الذي تسبح في محيطه، وتنجذب إليه جميع العناصر من لغة وحكاية وغيرها .

3-ينبغي لكل ملمح تفصيلي أن يسمح بالنفاذ إلى العمل الأدبي، باعتبار هذا العمل كلا يدخل الملمح في تكوينه المتكامل، فإذا وصلنا إلى مركز العمل تعود الرؤية فتنبسط على جملة التفاصيل، ولو وقعنا على التفصيل الملائم عثرنا على المفتاح الأساس الذي يصلنا إلى المركز .

4-يتم النفاذ إلى العمل الأدبي من خلال الحدس، ولكن هذا الحدس خاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات عبر حركة ذهاب وإياب من المركز إلى المحيط، فالملاحظة الحدسية الأولى هي : "مفتاح التشغيل" العقلي الذي يضعنا على الطريق الصحيح، والعمل الذي يتم بناؤه هكذا يتكامل في مجموعة أكبر حتى نصل إلى الطابع الغالب على أعمال عصر معين، أو وطن خاص، وروح المؤلف تعكس وطنه.

5-تنطلق الأسلوبية النفسية من السمات اللغوية والأدبية التي تميز عملا من آخر.

6-السمات المميزة في الأعمال الأدبية هي في صورتها النهائية عدول شخصي؛ لأنه فعل أسلوبي فردي، أو طريقة خاصة في الكلام العادي وتتميز منه؛ ولذلك كل عدول عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس عدولا في بعض الميادين الأخرى .

وقد طبق «**ليوسبيتزر**» هذا المنهج على أعمال أدبية لكتاب مشهورين(2) .

---

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 78 . وينظر : إبراهيم عبد الله أحمد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1996، ص 30، 31 .

(2) ينظر : رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 34، 35 .

إن الأسلوبية النفسية تعتبر تيارا حاسما في تأسيس أسلوبية أدبية تتخذ من النص الراقي موضوعا، وتنفذ من بنيته اللغوية، وملامحه الأسلوبية إلى روح صاحبه، وهي بهذا تعتبر منهجا حادا بالقياس إلى مرحلة البدايات مع علم الأسلوب [1] .

ومما تقدم فإن أسلوبية «**ليوسبيتزر**» هي أسلوبية الكاتب، ذلك أن من أهدافها الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحص أسلوبه، أو بناه الأسلوبية في النص الأدبي، وأسلوبيته تدخل في حسابها فكرة الانحراف **Deviation** عن المعيار الذي يتمثل بخروج بنى النص عن الاستخدام الاعتيادي للغة [2] .

وفضل أسلوبية «**ليوسبيتزر**» على المناهج الأسلوبية من بعده لا ينكر، ومن ذلك توثيق الصلة بين اللغة والأدب، فمحاولته كانت أهم محاولة جادة مبكرة لربط علم اللغة بتاريخ الأدب، وقد اعتبر الإنتاج الأدبي الفني نمطا ممتازا من الاستعمال اللغوي، وركز الدراسة اللغوية عليه، وهذا أمر بقي متبعا في المباشرة الأسلوبية إلى الآن، كما أن «**ليوسبيتزر**» ومن كان على منهجه، اعتبر الأسلوبية منهجا انطلاقا من أسلوبه، أي أن الأسلوبية تعتمد على مادة النص دون أن تفرض عليه منطلقات نفسية أو اجتماعية مسبقة، وهؤلاء بحسب «**بيير جيرو**» هم واضعوا نظرية النقد الداخلي؛ أي النقد المكتفي بالأثر والمؤمن باستقلاليته وفرديته، وهم بذلك يعتبرون واضعوا الأسلوبية الحديثة التي تنتهجها الأجيال الحاضرة[3].

3-الأسلوبية البنيوية (Stylistique structurale) :

أشهر روادها «**رومان جاكوبسون**» **Roman Jakobson** و«**ريفاتير**» **Michael Riffaterre** ، ويقوم هذا الاتجاه على ثنائية قائمة في العنوان طرفها الأول الأسلوبية، وطرفها الآخر البنيوية، ويفهم من هذه الثنائية الموحدة في العنوان أن هناك اتجاها أسلوبيا يعتمد الأسس البنيوية ومنطلقاتها في مقاربة النصوص وتحليلها، وكلاهما

---

(1) ينظر : حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط01، 1988، ص 103 .

(2) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 37 .

(3) ينظر : الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية -تنظيرا وتطبيقا-، ص 67-68. وصلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 80، 81. بيير جيرو، مقالات في الأسلوبية، ص 45 .

يستمدان أفكار دي سوسير اللغوية، وخاصة في تفريقه بين اللغة والكـــلام، وعنايتـــه بالسياق اللغوي من حيث علاقة المفردات ببعضها أفقيا، وعلاقة المفردة بغيرها مـــن المفردات التي تنتمي إلى حقلها الدلالي .

ذهب «**دي سوسير**» **Fer Dinand de Saussure** إلى أن الكلمة إذا وقعت فـــي سياق لا تكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها لما هو سابق ولما هو لاحق بها أو كليهمـــا معا، والنظام اللغوي عنده يتألف من عناصر داخلية وعلاقات خارجيـــة، والعلاقـــات الخارجية تنقسم قسمين الأولى تركيبية، والأخرى استبدالية[1] .

وقد تمسك الأسلوبيون والبنيويون بهذه الخاصية واســـتخدموها فـــي دراســـاتهم النظرية والتطبيقية، وهذا يؤكد أن الأسلوبية والبنيوية قد بدأتا بداية حقيقيـــة بفضـــل تطور الدرس اللغوي الحديث، وأنهما انطلقا من بؤرة واحدة [2] .

ومثلما أن للأسلوبية اتجاهات متعددة لها استقلاليتها، فكذلك للبنيويـــة، ولا يعنـــي هذا ألا تلتقي الأسلوبية مع البنيوية لتشكيل اتجاه يحمل اسم "الاتجاه الأسلوبي البنيوي" [3] .

لقد عمل الدارسون على مد جسور معرفية بين الأسلوبية والبنيويـــة، والخـــروج بمركب وصفي، تنصهر فيه الرؤى وتذوي المسافات المحـــددة لخصوصـــيات كـــل منهما، فتأكدت آفاق الدراسة، فيما عرف بالأسلوبية البنيوية، وهي «تُعْنَـــى بوظـــائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضـــطلع بدور إبلاغي ويحمل غايات محددة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مـــردود أسلوبي»[4] .

---

(1) ينظر : دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القدماوي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدر العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، تونس، 1985م، ص 186– 189 .

(2) ينظر: إبراهيم عبد الله أحمد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 176 – 180.

(3) ينظر : نفسه، ص 179 .

(4) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–،82/1 .

وهي تحلل «الأسلوب من خلال التركيب اللغوي للخطاب، فتحدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها ومماثلاتها؛ وذلك بالإشارة إلى الفروق التي تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية ووظائفها في الخطاب الأدبي»[1] .

وكان «**لجاكبسون**» فضل في توجيه العمل في هذا التيار، حيث يقول : « إذا أردنا أن نصف في إيجاز الفكر الذي يقود العلم الحديث في تجلياته المختلفة فلا نجد تعبيرا أدق من كلمة بنيوية، إن كل مجموعة من الظواهر التي يعالجها العلم الحديث تعالج لا باعتبارها تجميعا ميكانيكيا، بل كوحدة بنيوية، كنسق، والمهمة الأساسية هي اكتشاف قوانين النسق الجوهرية »[2] .

وقد ركز «**جاكبسون**» على الرسالة وهو «يبني موضوعيته في التحليل من خلال التشديد على الرسالة نفسها، أي على تحليل البنى اللسانية في الخطاب الشعري من دون مراعاة العوامل المقامية أو الظروف النفسية للمؤلف أو القارئ »[3].

إنها أسلوبية تتعامل مع النصوص كنظم إشارية متضمنة لأبعاد دلالية، فلا تمارس إقصاء إجرائيا لمكون لغوي على حساب آخر، وترتبط بحسب «**جاكبسون**» «بخصوصية العمل الفني باعتباره خطابا أدبيا متفردا، مخرجا –بذلك– اللغة العامية والشفوية وغير الفنية من البؤر التي تشتغل عليها أسلوبيته»[4] .

ويستدعي فهم هذه المواقف العودة إلى عوامل التواصل الكلامي في مستويات الممارسة الفعلية للغة من (مرسل–رسالة–مرجع–شيفرة–قناة–مرسل إليه)، وتقترن بكل عنصر من هذه العناصر «وظيفة ليست دائما واحدة، لكن هيمنة وظيفة على أخرى هو ما يميز أنواع اللغات (اللغة العلمية–الفنية–الطبيعية)، فالتركيز على السياق يكون ما يسمى بالوظيفة المرجعية، أما الوظيفة التعبيرية فإنها تهدف إلى التعبير المباشر عن موقف المتكلم نحو ما يتكلم عنه ... أما الوظيفة المعرفية فتحدث عندما يقع التأكيد على المتلقي، أما الوظيفة اللغوية، فتهدف إلى تمتين التواصل بين المرسل

---

(1) نفسه، 84/1 .

(2) نفسه، 85/1 .

(3) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 79.

(4) موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 12.

والمتلقي، أما الوظيفة الميتالغوية فهي تسمح للمتكلمين بأن يتأكدوا من استعمالهم لنفس السنن أو المعجم»[1].

وأمام تعدد هذه الوظائف فإن اهتمام «**جاكبسون**» انصب على اللغة الشعرية لما لها من قدرة «على إيجاد سلسلة من العلاقات التركيبية تماثل العلاقات التي تقوم بين الأجزاء المنفصلة في مجموعة لغوية استبدالية»[2].

ومن ثم اهتم بالرسالة ذاتها، وقيمتها الكامنة فيها، والمحددة لوظيفتها الشعرية غير المقتصرة على الأدب، وقدم «**جاكبسون**» مخطط التواصل المعروف بوظائفه الست، وقد وجهت إليه انتقادات في الستينيات من القرن العشرين، من بعض اللسانيين أمثال «**فيباس**» **Fibas** و«**سكال**» **Scall**، وغيرهم من اللذين يرون أن التواصل يتميز بالحركية والدينامية، وليس بالثبات والاستقرار[3].

أما «**ريفاتير**» فانطلق من مبدأ أساسي يمثل فيه الأسلوب كل شيء مكتوب وفردي، قصد به أن يكون أدبا حتى يغدو النص ذاته «قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بوساطة إبراز عناصر سلسلة الكلام»[4].

والمهم عند «**ريفاتير**» هو ما يتولد عن (النص) من ردود فعل لدى القارئ الممارس لفعل القراءة والطرف الفاعل في تمييز الوقائع الأسلوبية داخل النص القائم على «عنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الرسالة وتحدث تشويشا له، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه»[5].

إن الأسلوبية البنيوية كما جاء بها «**ريفاتير**» تحاول أن لا تغفل دور القارئ كونه جزءا من عملية التوصيل، إن هذا القارئ المقترح يسميه «**ريفاتير**» (القارئ العمدة)،

---

(1) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–، 225/1، 226 .

(2) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 188 .

(3) ينظر : بلقاسم دفه، التركيب اللغوي في قصيدة "ليلى المقدسية مهري بندقية" للشاعر مصطفى الغماري– دراسة في الوظيفة التداولية–، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 470، 2010، ص168.

(4) يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، المطبعة الأهلية، الأردن، ط01، 1999، ص 162 .

(5) موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 17 .

مفترضا أن يكون حقا متكئا على مرجعية ثقافية صلبة، ومقدرة أدبية متميزة وله ذوق جمالي مدرب، يمكنه من الدخول في عملية اقتناص الدلالة العصية [1]، فتكــون فــي ذهنه مجموع الاستجابات للنص بما يتناسب وقيمة الظاهرة الأسلوبية، وحدة المفاجــأة التي يفرضها سياق النص وأدبيته وفق ديناميكية متميزة .

4-الأسلوبية الإحصائية (Statistic Stylistique) :

تنطلق الأسلوبية الإحصائية من فرضية إمكان الوصول إلى الملامــح الأســلوبية للنص عن طريق الكم، وتتوسل الدراسات الأسلوبية بالواقع الإحصائي للنص بــدافع إضفاء موضوعية على الدراسة نفسها، وكذلك لمحاولة تخطي عوائــق تمنــع مــن استجلاء مدى رفعة أسلوب معين أو حتى تشخيصه، وتمهيدا لبلورة معطيــات تــدل على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية [2] .

والبعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها، ويكاد ينفــرد فــن بــين المعايير الموضوعية بقابليته، لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب، أو الطراز النحوي الذي يستخدمه [3] .

وترجع أهمية الإحصاء إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواصا أسلوبية، وبين السمات التــي تــرد فــي الــنص ورودا عشوائيا، والمهم في تطبيق المنهج الإحصائي، هو أنه «يجــب أن نمــارس تحلــيلا أسلوبيا يتجاوز المعالجة الإحصائية في النص الشعري إلى معالجات أخــرى أكثــر جوهرية، إذ لا يمكن الاقتصار على مجموعة من الإحصاءات لاكتشاف أسلوبية نص ما، وأن أسلوبية كمية تقتصر على الإحصاءات فقط تجيز ممارسة تحليل أسلوبي من

---

(1) ينظر : جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافية، الجزائــر، د ط، 2003، ص 119. ونور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربي الحديث-،87/1.

(2) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 48. ونور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب-دراسة في النقد العربــي الحديث-،97/1 .

(3) ينظر : محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 198 . وسعد مصــلوح، الأســلوب -دراســة لغويــة إحصائية-، ص 51 .

دون ان تتفحص النص المحلل من نواح أخرى، ذلك ما لا يوصل إلـــى أي اســـتكناه حقيقي للنص»[1] .

والتشخيص الأسلوبي الإحصائي يتم اللجوء إليه « حين يـــراد الوصـــول إلـــى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية، وتشخيص أساليب المنشـــئين، وهذه المؤشرات والمقاييس الموضوعية وسيلة منهجية منضبطة يمكن بهـــا اســـتنفاذ الدرس الأدبي من ضباب العموم والتوهم، وتخليصه من سلطان الأحكام الذاتية التـــي تفتقد السند والدليل، وتستعصي على التحليل والتعليل، وهذه الوسائل المنضبطة فـــي الدرس العلمي ليست بديلا ألسنيا إن صح التعبير للنقد الأدبي، بـــل هـــو نـــوع مـــن المقاربة المنهجية للغة والأدب، ذو نفع مزدوج لعلوم اللسان، وعلوم النقد وهـــو فـــي الوقت نفسه–مدخل منهجي لا يمكن لنقاد الأدب الخلص أن يشيحو بوجـــوههم عنـــه، وإلا فقدت دراساتهم جانبا كبيرا من منهجيتها وموضوعيتها وجدواها»[2].

ويلح بعض النقاد على توظيف الإحصاء في تحليل الخطاب الأدبـــي والشـــعري بخاصة، لأن إحصاء الوقائع الأسلوبية والشعرية في النص يعطي نتائج إيجابية، حيث «يعتبر الكم في حد ذاته عاملا من عوامل البروز والظهور»[3].

إن التحليل الإحصائي (**Statistic Analysis**) للأسلوب يهدف إلى تمييز الســـمات اللغوية فيه، وذلك بإظهار معدلات تكرارها ونسب هذا التكرار، ولهذه الطريقة فـــي التحليل أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع، ويســـعى التحليـــل الأسلوبي في النهاية إلى تحديد السمات الأسلوبية للنص الأدبي، وتتميز هذه الســـمات بمعدلات تكرار عالية نسبيا، وليس التحليل الإحصائي للنص الأدبي بعيدا عن وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك الجوانب اللغوية في النص، ويضاف إلـــى ذلك تحديد قيمتها الأسلوبية في إبداع المعنى[4].

---

(1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 49 .

(2) سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة –تطبيق على أشعار البارودي وشوقي والشابي– ، مجلة الفكر، تونس، العدد 02، 1984، ص 234 –265 .

(3) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–،115/1.

(4) نفسه، 105/1–107 .

وقد أصبحت الطرق الإحصائية في الدراسات الأسلوبية أكثر شهرة باستعمال الحاسوب، الذي أسهم إلى حد كبير في تزويد الدارسين بمعلومات إحصائية. وبناء على ما يتوصل إليه الباحث المتتبع لطريقة الإحصاء من ملاحظات فيما يتعلق باستعمال أساليب معينة يبني استنتاجاته، وعن مدى نجاعة هذه الطريقة الإحصائية في التعامل مع النصوص الأدبية، ومدى قدرتها على دراسة الظاهرة الفنية في النص الأدبي، يجيب **نور الدين السد** بـ(نعم) متحفظا خاصة إذا كان الناقد الأسلوبي متمكنا من اللغة التي كتب بها النص، وعارفا بخفاياها، ومدركا لطبيعة أساليبها واستعمالاتها وبلاغتها وصرفها وعروضها وسوى ذلك [1] .

5-أسلوبية الانزياح :

تهتم أسلوبية الانزياح اهتماما كبيرا بالخروج عن المعيار، وتعرف البحث الأسلوبي على أنه : "علم الانحرافات"، وقد ظهر هذا المفهوم في أواخر القرن التاسع عشر على يد «**فون درجبليتش**» سنة 1875م، حينما أطلقه على دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، وهي وسائل عدت تفصيلات خاصة يؤثرها الكاتب عند التأليف، كاختياره لكلمات وصيغ دون غيرها ليعبر بها عن نفسه[2].

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الأسلوب انزياح عن نموذج آخر من القول، وينظر إليه على أنه نمط معياري، ويتجلى الإجراء التحليلي لديهم بالمقارنة بين الخصائص والسمات اللغوية في النص النمط مرتبطة بسياقاتها وبين ما يقابلها من خصائص وسمات في النص المفارق[3].

وتقيم أسلوبية الانزياح «على أساس المعيار النحوي-(الذي هو على العموم اللغة المعيار أو اليومية)-نحوا ثانويا مكونا من صور الانزياح، ويمكن أن تكون هذه الصور من طبيعتين، فهي خرق للمعيار النحوي من جهة، وتقييد لهذا المعيار

(1) نفسه، 107/1 .

(2) ينظر : رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 41، 42 .

(3) ينظر : سعد مصلوح، الأسلوب-دراسة لغوية إحصائية-، ص 27.

بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية، وقد مثل للخرق بالرخص الشعرية (مثل الاستعارة)، ومثل للتقييد بالتعادلات (مثل التوازي)»[1].

ثم تطور هذا المفهوم فصار عند «**موروزو**» دراسة المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين الوسائل التي تضعها اللغة في متناول المبدع، وهذا الاختيار يمكن أن يقاس بما يسمى"حالة الحياد اللغوي"، أو الانطلاق من نوع من درجة الصفر في الأسلوب أو من شكل لغوي أقل ما يمكن تمييزه، وبعدها صارت عند «**ليوسبتزر**» السمات المميزة في الأعمال الأدبية انزياحات شخصية؛ لأنها أفعال أسلوبية خاصة في الكلام، تختلف عن الكلام العادي وتتميز منه؛ ولذلك عدّ كل انزياح عن القاعدة انعكاسا لانزياحات في بعض الميادين الأخرى[2].

وقد بحث«**بيير جيرو**» عن مقياس موضوعي لأنواع الانزياح باعتماد منهج إحصائي، وانتهى إلى أن الألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب بالقياس إلى التواتر الموضوعي من خلال كتاب آخرين معاصرين له ،تكون هي الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب[3].

وقد لقي مفهوم الانزياح على يدي «**ريفاتير**» تطورا جذريا، إذ إنه استخلص منه مقولة "التضاد البنيوي"[4]، ويعرف«**ريفاتير**» الأسلوب بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وذلك بخرق القواعد حينا، واللجوء إلى ما نَدُر من الصيغ حينا آخر.

ويقترح «**ريفاتير**» تعويض مفهوم الاستعمال بما يسميه "السياق الأسلوبي"[5]، وهو الموجود في النص الأدبي ذاته، والسياق نموذج لبناء لغوي يتخلله عنصر لم يكن متوقعا، وما ينتجه تقابل هذا العنصر أو تضاده مع عناصر السياق هو "الخاصية

---

(1) هنري بليث، البلاغة والأسلوبية –نحو نموذج سيميائي لتحليل النص–، ترجمة : محمد العمري، منشورات دار سال، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 36 .

(2) ينظر : رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 41 .

(3) ينظر : رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 41.

(4) ينظر : صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 160 .

(5) ينظر : عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 103، 104 .

الأسلوبية" التي تستمد أهميتها من كونها تحدث صدمة قرائية وهـزة سماعية غير متوقعة عند القارئ أو السامع[1]، فاللغة الأدبية في القصيدة لا تقتضي أي تضاد، بل هي نموذج متوقع لا تكتسب عناصره اللغوية أية قيمة أسلوبية لمجرد انتمائها للغة الأدبية، أما لو ظهرت نفس هذه العناصر في سياق لا تتوقع فيه، فإنها حينئذ تصبح إجراءات أسلوبية[2]. فالكلمة تصبح شعرية بفضل السياق، وتكسب قيمتها إذا تغيرت بنيتها "فالليل البودليري" تبعا لقصائد بودلير هو ليل مخيف أو ليل ناعم[3]، ولا شك أن المبدأ الذي أقامه **ريفاتير** لتحليل العناصر اللغوية الفاعلة في سياق النص، والممارسة الفعلية للتأثير الأسلوبي في إطاره يقدم إضافة مهمة للنظرية والبحث الأسلوبيين، فعلى أساسه يمكن تميز أنماط مختلفة من التضاد ذات تأثير مختلف، كذلك لم تعد القيمة الأسلوبية شيئا يضاف إلى الوحدات اللغوية ويزينها كما كانت في الدراسات البلاغية التقليدية، بل أصبحت كامنة في حركة هذه الوحدات، وعلاقتها نفسها[4]، إضافة إلى أن العناصر التي يتعين علينا رصدها ماثلة في النص ذاته، ولا تتوقف على أحكام مسبقة، فهذه النظرية تؤدي إلى وصف مقنع للنص الأدبي من وجهة نظر لغوية، ورصد واضح للظواهر اللافتة فيه .

بيد أن هذه النظرية تحمل في ثناياها خطرا لابد من الإشارة إليه، وهو أنها قد تؤدي إلى المبالغة في تجسيد أهمية الظواهر اللافتة للنظر، وهي أهمية أسلوبية بطبيعة الحال بشكل يقصر الأسلوب على الخواص غير المتوقعة، والظواهر البارزة فحسب، مما يدفعنا إلى ضرورة البحث عن الجوانب المكملة لهذه النظرية، وذلك عبر دراسة الأبنية ومعدلات تكرارها، ودورها في تكوين الأسلوب، بالرغم من أنها غير مفاجئة في النص، إذ إنها تظل ذات قيمة في خلقه .

---

(1) ينظر : فتح الله سليمان، الأسلوبية –مدخل نظري ودراسة تطبيقية–، ص 20 .

(2) ينظر : محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ص 134 .

(3) ينظر : جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة : قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1993، ص 289 .

(4) ينظر : محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ص 136 .

وثمة اعتراض آخر على نظرية «**ريفاتير**» يتمثل في أنها تنطبق على النصوص المحدودة في الحجم فحسب، وقد لا يتمكن الباحث من تطبيقها على عمل كبير أو مؤلف بأكمله، وإن كان قد أشار هو نفسه إلى إمكانية تراكم بعض الخواص الأسلوبية (**Stulistic Markets**) في النصوص المطولة مما يؤدي إلى تضافرها على خلق اتجاه معين، وتصبح المرحلة الأخيرة في التحليل عنده هي تصنيف العناصر التي نحصل عليها طبقا لتشابهها، وتحديد علاقات التوقف والتبادل والتوزيع فيما بينها(1).

ونتفق مع «**شكري عياد**» بأنه من الأَوْلَى أن يعد الانزياح في النصوص الأدبية ومثله الاختيار "مبدأ" مسلما به، يبيح للشاعر أو الكاتب المبدع أن يضع قانونه الخاص الذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام قادرا على التوصيل، أو بعبارة أخرى: إن الانزياح ليس له حد يقف عنده، إلا المخالفة الصريحة لقوانين اللغة، بحيث تتحطم العلاقات بين الأصوات اللغوية فتستحيل لفظا غير مفهوم(2).

ولعل قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتمادا على مادة الخطاب تكمن في أنه يرمز إلى صراع قار بين اللغة والإنسان، هو أبدا عاجز عن أن يلم بكل طرائقها ومجموع نواميسها، وكلية إشكالها كمعطى "موضوعي وما ورائي" في الوقت نفسه، بل إنه عاجز عن أن يحفظ اللغة شموليا، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجاته في نقل ما يريد نقله، وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل، وأزمة الإنسان مع أداة نطقه أزلية صور ملحمتها الشعراء والأدباء، وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا(3).

6-الاتجاه التضافري :

وهو الذي تتضافر فيه معطيات الاتجاهات الأسلوبية الأخرى عند تحليل النصوص الأدبية، ويتبلور بشكل واضح في الممارسات الأسلوبية التطبيقية، فيلحظ

---

(1) نفسه، ص 137 .

(2) ينظر : شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 30 .

(3) ينظر : عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 106 .

في ثنايا هذه الممارسات تناغم الاتجاهات الأسلوبية، وتواصلها في سبيل خدمة التحليل الأسلوبي للنص الأدبي[1].

ويرى «**هاتز فيلد**» **Hatz Feld** أنه ليست هناك اتجاهات متخالفة في علم الأسلوب، فلا ينبغي أن نتحدث عن علم أسلوب جمالي وآخر لغوي، وثالث نفسي، بل لابد من إدماجها وتكاملها في اتجاه واحد قد يكتسب طابعا لغويا بالنسبة للمادة المستخدمة في أقصى حالاتها، ونفسيا بالنسبة للبواعث الدافعة إليه، وجماليا بالنظر إلى الشكل الخارجي للقول، والتأثير الناجم عنه وجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة في النص، ودراستها تعني التفقه فيها، ويصبح علم الأسلوب حينئذ معادلا لفقه اللغة، لكنه فقه يحلل النص من وجهة نظر فنية فحسب، أي أنه فقه جمالي، يشغل كما يقول "**سيدلر**" بما يحول وثيقة لغوية إلى عمل فني مكون من كلمات، والعمل الفني المكون من كلمات إنما هو نص، أو قول موسع ومتشابك، وتام في ذاته، تدخل فيه بالإضافة للعناصر اللغوية عناصر أخرى غير لغوية، سواء كانت "إيديولوجية" أو خيالية من صنع اللاشعور أو من صنع اللحظة التاريخية، ولها جميعها نفس الأهمية، لدورها في تفسير العناصر اللغوية الفريدة التي ينبغي تحليلها وشرحها[2].

وممن استخدم الاتجاه التضافري في دراساته الأسلوبية من العرب، **شكري عياد** وقد أثبت أنه من أنجح الاتجاهات المستخدمة في التحليل الأسلوبي، لأنه يأخذ من كل اتجاه أحسنه، ويحاول تجنب سلبيات كل منهج وحده، ويصل الدارس من خلاله إلى رؤية أقرب إلى التكامل والوضوح فيما لو طبق الباحث اتجاها بعينه.

ولعل الاعتماد على كل المناهج الأسلوبية يؤدي بالباحث إلى الخلط بينها عوض الإفادة منها، وذلك أن هناك اتجاهات ومناهج تتناقض في بعض أصولها مع الأخرى، وخاصة أسلوبية «**بالي**» و«**ريفاتير**»، ولكن لا بأس من التأليف بين المناهج المتقاربة التي لا تعارض بينها في الأصول العامة.

---

(1) ينظر : رجاء عيد، البحث الأسلوبي –معاصرة وتراث–، ص 19، 20 .

(2) ينظر : صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 165، 166 .

المبحث الثالث : الخطاب الشعري والشاعر

أولا – الخطاب الشعري ومرجعيته :

الخطاب الأدبي بخصوصياته الأسلوبية والجمالية، ومكوناته البنيوية والوظيفية كان دوما موضع اهتمام الباحثين الأسلوبيين واللسانيين والشعريين والبنيويين والسيميائيين، الذين حاولوا علمنة دراسة الخطاب الأدبي وقد تعددت مفاهيم مصطلح الخطاب بتعدد تصورات المهتمين به، وهي تصورات متمايزة عن بعضها ومتكاملة في الوقت ذاته.

–مفهوم الخطاب Discours :

عرف مصطلح الخطاب مفاهيم عدة في المعاجم العربية، يقال: الخطاب والمخاطبة؛ مراجعة الكلام، وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان[1]، فالخطاب يتضمن في أهم معانيه الكلام والمحاورة.

وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في عدة مواضع، منها قوله تعالى: «**وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا** »[2]، وقوله: «**فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ**»[3].

ومفهوم الخطاب يقابل مفهوم الملفوظ **(énoncé)**، في المدرسة الفرنسية، إذا إنهم يرون أن النظر إلى النص بوصفه بناء لغويا يجعل منه ملفوظا، أما البحث في ظروف إنتاجه وشروطه فإنه تجعل منه خطابا [4].

ويعرف كذلك بأنه : الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصا مفردا، وتتآلف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد[5].

---

(1) ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة " خطب "، 423/1 .

(2) الفرقان، 63.

(3) ص، 20.

(4) ينظر : سعيد يقطين، الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1989، ص 22 .

(5) ينظر : أديث كريزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة : جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1985، ص 269 .

وبحسب ما يقول «**ميشال فوكو**» **M.Foucoult (1926-1984)** فإن ما يسمى خطابا « هو مجموع المنطوقات التي تعود إلى الصياغة الخطابية نفسها مما يؤلف وحدة بلاغية أو صورية يمكن رصد تكرار ظهورها عبر التاريخ، ويكون للخطاب شكل واقعي وليس شكلا عقليا أو فكريا محضا، وله زمن معين فليس زمانه إضافيا، وبحكم انتمائه إلى حقل المنطوقات، فإنه يتصف بالتفرد والمغايرة »[1].

ويأتي الخطاب على أنواع عدة، منها ما يرتبط بغرض الخطاب كالخطاب الأدبي، والحجاجي، والسردي، والوصفي، وغيرها، ومنها ما يتعلق بنوع المشاركة كأن يكون حوارا، أو مجرد مونولوج، وأخرى تتعلق بنوع المشاركة مباشرة **(Direct)**، أو غير مباشرة **(Indirect)**، إلى جانب نوع آخر للخطاب يتعلق بنوع قناة تمريره، كأن يكون خطابا لسانيا شفويا أو مكتوبا، أو غير ذلك من الأنواع [2].

وقد اهتم الدارسون العرب بتحديد مفهوم الخطاب الأدبي، وبذلوا جهودا في إدراك جوهره وتحديد وظيفته، يقول «**أنطوان مقدسي**» في مفهوم الخطاب : « هو جملة علائقية إحالية مكتفية بذاتها حتى لتكاد تكون مغلقة، ومعنى كونها علائقية أنها مجموعة حدود لا قوام لكل منها بذاتها، وهي مكتفية بذاتها، أي : أنها – مكانا وزمانا وجودا ومقاييس- لا تحتاج إلى غيرها، فالروابط التي تقيمها مع غيرها تؤلف جملة أخرى وهكذا بلا نهاية ... فالخطاب الأدبي بهذا المنظار لا تنطبق عليه الثنائيات التي أربكت الفكر الكلاسيكي، كالذات والموضوع، والداخل والخارج، والشرط والمشروط، والصورة والمضمون، والروح والمادة ... فالخطاب الأدبي إذن يؤخذ في حضوره لذاته وبذاته »[3].

وهذا التعريف للخطاب الأدبي من هذا المنطلق، يمكن إدماجه في إطار الأسلوبية البنيوية التي تركز على الخطاب في ذاته، بمعزل عن المؤثرات الخارجية، وهو بهذا

---

(1) فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث –دراسة في تحليل الخطاب–، ص 41 .

(2) ينظر : بلقاسم دفه، استراتيجية الخطاب الحجاجي – دراسة تداولية في الإرسالية الإشهارية العربية–، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 10، 2014، ص 505.

(3) أنطوان مقدسي، الحداثة والأدب، الموقف الأدبي، دمشق، عدد 9، جانفي 1975، ص 5 – 22. .

المعنى اختراق لعنصري الزمان والمكان، فهو يحمل زمانه في ذاته، ومكانه يتجلى فيه(1).

ويعرف «**سعد مصلوح**» الخطاب بكونه : « رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكون نظام اللغة؛ أي (الشفرة) المشتركة، وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية، وتتشكل علاقاته من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي والاجتماعي في حياتهم » (2).

ويذهب «**نور الدين السد**» إلى أن الخطاب الأدبي مقولة عرضت لها الدراسات الأسلوبية والشعرية والسيميائية والخطاب في الأسلوبية يظهر كإطار توزيعي بمقولات التشكيلات اللغوية ومكوناتها، وهو يتضمن الإشارة إلى قصد المتكلم بإيصال رسالة وإحداث تأثير معين في المتلقي، ولذلك تعد لغة الخطاب مجموع إشارات، وهي تكسب دلالتها من خلال ربطها بسياقات ومواقف تنتجها علاقاتها التواصلية.

وأغلب النقاد العرب الذين يمارسون تحليل الخطاب الأدبي وفق علم الأسلوب بمختلف اتجاهاته، يرون بأن الخطاب الأدبي إنجاز لغوي، وهو معادل لمفهوم الكلام كما تحدده اللسانيات.

وجميع الاتجاهات الأسلوبية والشعرية والسيميائية تهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة علمية، وترى أن كل خطاب يقوم على أساس بناء أسلوبي تحكمه علاقات بنيوية وظيفية يستمد منها أدبيته. وهذه العلاقات البنيوية الوظيفية تكمن في مكوناته اللغوية وخصائصه الأسلوبية، فالخطاب الأدبي في عرف الأسلوبية سيرورة متجلية كأثر لتكوين المعنى في سياق مجموعة أفعال تواصلية تقوم في تكوينها على مستوين، هما :

1-مستوى البنية السطحية

2-مستوى البنية العميقة

---

(1) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، 67/2.

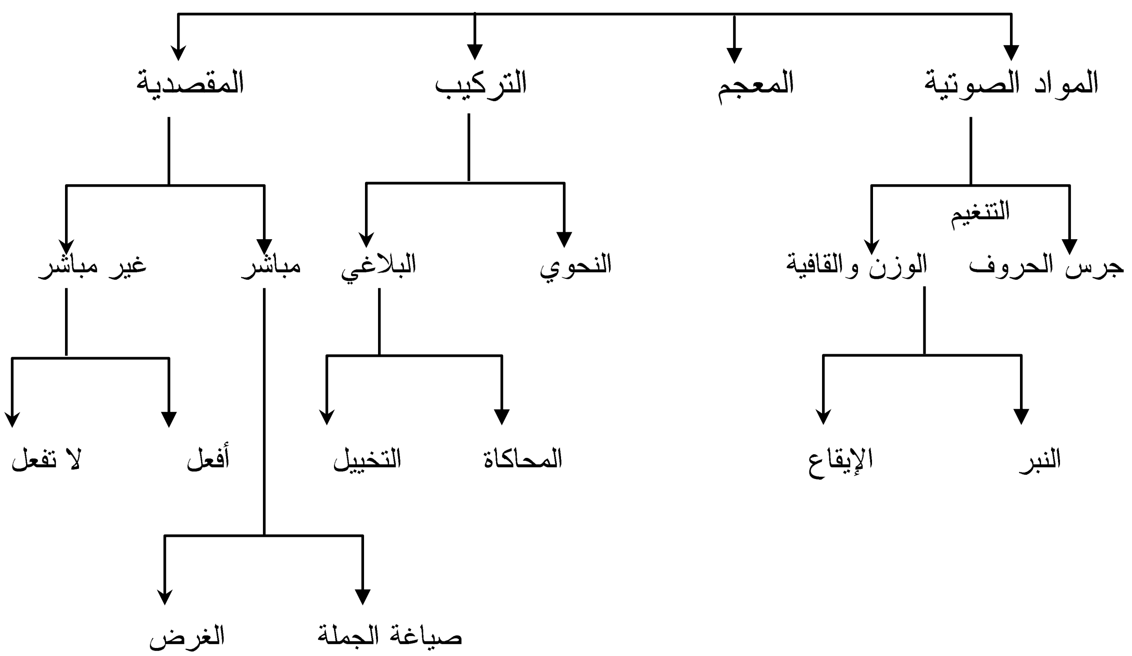
(2) سعد مصلوح، الأسلوب -دراسة لغوية إحصائية-، ص 67.

ولهذين المستويين علاقات أسلوبية وظيفية تتجلى في التشكيل اللغــوي للخطــاب الأدبي[1].

والخطاب الشعري باعتباره نظاما من العلاقات الإشارية، والوقــائع الأســلوبية، والأبعاد الدلالية، تتشكل وحداته اللغوية ضمن أنساق بنيوية يتحقق من خلالها نسيجه، وبها يحقق أدبيته، اكتسى طابعا خاصا في الممارسة النقدية العربية الحديثة، وبخاصة تلك التي حاولت تطبيق المناهج اللغوية الحديثة عليه، ومنها المنهج الأســلوبي الــذي ظهرت جدارته في تحليل الخطاب الشعري وفق منظور شمولي ورؤيــة لا تســتكين إلى الأحكام الانطباعية والارتجالية[2].

وقد حدد «**محمد مفتاح**» مكونات الخطاب الشعري في شكل تفريعي يظهر فيــه الخطاب بنية متكونة من عناصر تؤلف بينها علاقات، وعلى محلل الخطاب الشعري وفق الأسلوبية أن يحدد طبيعة هذه العلاقات القائمة بين عناصر الخطــاب، ويحللهــا ليظهر الكيفية التي حقق من خلالها الخطاب انسجامه وفارق مألوف القــول، فاتســم بسمة الأدبية[3].

مكونات الخطاب الشعري



(1) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، 2/ 79، 80.

(2) ينظر : نفسه، 154/2.

(3) ينظر : نفسه، 142/2.

وهذا الشكل يعطي تصورا لمحلل الخطاب الشعري عن الخصائص الأسلوبية.

ومن دون شك فإن لكل خطاب شعري وقائعه الأسلوبية التي تثير وجدان المتلقي وتلفت انتباهه، إن الخطاب الشعري أسلوب، والأسلوب جملة من التقنيات المعتمدة من قبل صانع الخطاب، ومكوناتها هي الوحدات اللغوية التي تتحول إلى رموز معبأة بمعاني تفرض نفسها على المتلقي بأشكال مختلفة.

ثانيا-أهمية التحليل الأسلوبي :

إن الأسلوبية بشكل عام منهج يدرس الخطاب ويقرؤه من خلال لغته وما تعرضه من خيارات أسلوبية على شتى مستوياتها : الصوتية، والنحوية، والدلالية، وما تفرده من وظائف ومضامين ومدلولات، وهي تترصد مكامن الجمال والفنية في الخطاب الأدبي، وما تحدثه من تأثيرات في نفس القارئ.

والتحليل الأسلوبي يكشف المدلولات الجمالية في الخطاب، وذلك عن طريق النفاذ في مضمونه، وتجزئة عناصره، والتحليل بهذا يمكن أن يمهد الطريق للناقد، ويمده بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي، وترشيد أحكامه، ومن ثم قيامها على أسس مضبوطة ودقيقة.

وتتمثل أهمية التحليل الأسلوبي في أنه « يمكن أن يمدنا بوسائل يستطيع بها الدارس أن يقص قطعة من الكتابة الأدبية بخبرته البحتة في اللغة، مما يزيد من هذه الخبرة»[1].

فالتحليل الأسلوبي يسهم في إظهار رؤى الكاتب، وأفكاره، وملامح تفكيره، ويجلو ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعان ينطوي عليها النص، كما يبرز القيم البلاغية والجمالية فيه[2].

ويهدف التحليل الأسلوبي للخطاب الأدبي إلى الكشف عن القوانين الداخلية والخارجية في نظام الخطاب الأدبي، ويحاول فهم عناصره ومكوناته البنيوية، وإدراك دلالاته؛ وذلك بتحليل بنياته السطحية والعميقة، ويسعى إلى الكشف عن الكيفية التي

---

(1) Widdowson, H. G, Stylistics and The Teaching Of Literature, longman Group Limited, London, 1979, P 116.-

(2) ينظر : فتح الله سليمان، الأسلوبية -مدخل نظري ودراسة تطبيقية-، ص 51.

تم بها التعبير، ويفك المحلل الخطاب الأدبي إلى وحداته اللغوية الأساسية، وذلك من خلال تحليل أصغر وحدة لغوية فيه وهي الصوت، لينتقل إلى بنياته المعجمية والصرفية، ثم مكوناته التركيبية، وأخيرا المقصدية، ولتحقيق كل هذا يستعين محلل الخطاب بمنجزات الحقول المعرفية ويطوع أدواتها ومفاهيمها لتحليل الخطاب الأدبي تحليلا علميا موضوعيا يشمل المبنى والمعنى[1].

إنه عملية علمية وليست قراءة استهلاكية ولا ارتجالية، والقارئ الأسلوبي يوظف ما لديه من حكمة معرفية واعية ذواقة قادرة على تملك النص، والتحليل الأسلوبي يقتضي الآتي : [2]

1-تحديد بنية العمل الأدبية، وهي بنية أسلوبية صغرى، أو بنية أسلوبية كبرى، تكون هذه البنية قائمة بذاتها متحققة وجاهزة لتأدية وظيفتها الأدبية.

2-التأكد من أن المتلقي تجاوز لحظة الانبهار بالنص، وصار قادرا على مفاتحته، وتحول إلى طرف في عملية الإبداع؛ بمعنى أن يصبح القارئ على وعي بأنه صار طرفا في عملية الإبداع.

3-تحقق الألفة بين النص والقارئ، إذ لا يمكن للقارئ الذي لا يتذوق جنسا تعبيريا أن يدخل في حوار أو عناق مع النص.

4-تقتضي القراءة الأسلوبية تسلح القارئ بخلفية ثقافية عن النص، حتى يتمكن من استيعاب ما أمكن من الرموز والإشارات، ومن ثم كل الوقائع الأسلوبية الدالة في النص المقروء.

إن التحليل الأسلوبي نمط من القراءة وإجراءاتها عملية منهجية، فهي تقف أمام الخطاب أولا وأخيرا مؤثرة البحث عن نقطة جوهرية فيه لاعتمادها في عملية التفسير.

(1) ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، 2/80-84.

(2) ينظر : علي ملاحي، مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 14، 1420هـ - 1999م، ص 18، 19.

والأسلوبية بما أفرزته من خطوات منهجية لا تزال تعمل على إيجاد جملة المفاتيح التي تسمح للقارئ بالاكتشاف الجاد لمجمل القيم التي تجعل النص أقرب إلى الوجدان.

وبين هذا وذاك تبقى الأسلوبية مجالا خصبا يتيح الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها الخطاب الشعري في حدوده الإبداعية، محاولةً الكشف عن مستوياته التشكيلية اللغوية، لقد تشعبت حدود اهتماماتها وصارت أكثر ميلا إلى الدقة العلمية وما تقتضيه من موضوعية، مركزة تحليلاتها على توظيف الطرق الإحصائية في مواشجة بينة مع علوم تتبع الظواهر، إنها تمتد لتشمل النقد الأدبي والبلاغة وعلم التراكيب وعلم الصوت ودراسات مقترنة بالخطاب الأدبي، وهذا الخطاب الذي يمثل ديوان أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي أنموذجا في طياته.

ثالثا – الشاعر والمدونة :

1–تحقيق اسمه ونسبه وميلاده :

هو أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الداني، ولد بدانية – شرق الأندلس– سنة 460هـ / 1068م، وكنيته أبو الصلت لم تتحدث المراجع عن آبائه بشيء، ولا عن مكانة أبيه، ولا عن قبيلته، فهو من هذه الناحية النسبية يكاد يكون مجهولا، وأمية نفسه لم يذكر والده ولا عائلته سوى أمه التي رثاها بمرثية بليغة تؤكد شدة تعلقه بها، وقد ولد له ولد يدعى عبد العزيز كان شاعرا ماهرا، وفي شعر أمية مقطوعات في نصح عبد العزيز ولده قالها وقت اشتداد مرض الوفاة به (1).

وكنيته بأبي الصلت جاءت من اسمه، وكنية جده الأقرب أو الأبعد، فاسمه أمية كأمية الثقفي، وجده يكنى بأبي الصلت ككنية الثقفي أيضا، ولهذا كثيرا ما يسقط اسم أبويهما على سبيل الاختصار، فالمشهور عن الثقفي أنه أمية بن أبي الصلت، لا أمية بن عبد الله، وكثيرا ما أتى أمية الأندلسي باسم أمية بن أبي الصلت أيضا أي من دون ذكر والده عبد العزيز (2).

2– تعليمه :

يذكر أصحاب التراجم أنه تعلم ونبغ في كثير من العلوم والفنون وهو في عتبات الشباب، وقد أورد **ابن خلكان** أنه تلقى العلم على يد جماعة منهم **أبو الوليد الوقشي هشام بن أحمد**، وهو من أبرز علماء الأندلس الموسوعي المعرفة، وهو من أعلم الناس بالنحو واللغة ومعاني الأشعار وعلم العروض، وصناعة البلاغة (3).

ومن دانية رحل إلى اشبيلية(4) ثم تحول إلى مصر وعمره تسع وعشرون سنة، وقد وصفه المؤرخون حين ووصوله إلى مصر بأنه آية في الطب والفلسفة والتنجيم

---

(1) ينظر : الحكيم أمية بن عبد العزيز الداني، الديوان، جمع وتحقيق محمد المرزوقي، دار الكتب، تونس، 1974، ص 6. وعبد الله محمد الهوني، أمية بن أبي الصلت الأندلسي–عصره وحياته وشعره، دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ–1991م، ص 87.

(2) ينظر : عبد الله محمد الهوني، أمية بن أبي الصلت الأندلسي–عصره وحياته وشعره، ص 88.

(3) ينظر : نفسه، ص 90.

(4) إشبيلية: مدينة بالأندلس غرب غرناطة، اتخذها بنوعباد حاضرة لهم في فترة الطوائف الأولى (ينظر: عبد الله محمد الهوني، أمية بن أبي الصلت الأندلسي–عصره وحياته وشعره، ص 17.)

والموسيقى، إلى جانب نبوغه في الشعر والنثر، وقد وصفه **العماد** بأنه « كان أوحد زمانه، وأفضل أقرانه تبحرا في العلوم، وأفضل فضلائه إنشاء المنثور والمنظوم» (1)، وقال عنه **ياقوت الحموي** أنه «كان أديبا فاضلا حكيما منجما» (2)، وقال عنه **ابن أبي أصيبعة** : « قد بلغ في صناعة الطب مبلغا لم يصل إليه غيره، وحمل من معرفة الأدب ما لم يدركه كثير من سائر الأدباء، وكان أوحد في العلم الرياضي، متقنا لعلم الموسيقى عمله، جيد اللعب بالعود» (3).

وينسب **المقري** غزارة علمه إلى المكتبة التي سجن فيها بمصر نحو ثلاث سنوات، يقول **المقري** عنه : «وأمتن علومه الفلسفة والطب والتلحين، وله في ذلك تواليف تشهد بفضله ومعرفته، وكان يكنى بالأديب الحكيم، وهو الذي لحن الأغاني الإفريقية » (4).

فأمية كان موسوعة جامعة لعلوم عصره وفنونه، فقد باشر الطب والتنجيم والهندسة عند الملوك والأمراء الذين اتصل بهم، إلى جانب النثر الجيد، والشعر الرائع الذي استطاع به أن يكون شاعر بلاط من الطراز الأول (5).

3- عصره :

أمية من أبناء القرن الخامس الهجري، وهو أزخر عصور الأندلس بالعلم والعلماء، فقد امتاز العصر الأموي بالأندلس من القرن الثاني للهجرة إلى الرابع بازدهار دور العلم، وانتشار الفنون والصنائع، وإقبال الناس على اغتراف المعرفة من الشرق والغرب، وتنافسهم في اقتناء الكتب وتشجيع العلوم، مما جعل الأندلس قبلة رواد المعرفة، وكان الرجل لا يتصف بصفة العلم في ذلك العصر، إلا إذا كان عبارة

(1) العماد الأصفهاني، خريدة القصر، قسم المغرب، الدار التونسية للنشر، 1966، 189/1.

(2) ياقوت الحموي، معجم الأدباء، نشر دار المأمون، مصر، 1951، 20/7 .

(3) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأدباء، دار الفكر، بيروت، 1957، 86/3.

(4) المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، مصر، 1949، 308/2.

(5) ينظر : الحكيم أمية بن عبد العزيز الداني، الديوان، جمع وتحقيق محمد المرزوقي، ص 8.

عن موسوعة علمية وأمية دليل على ذلك، فهو شاعر ناثر، وطبيب، وفلكي، ومهندس، وموسيقي، علما وتطبيقا.

4- وفاته :

عاش أمية آخر عمره في المهدية[1] ناعما بحياته المستقرة، إلى أن توفي بها عام 529هـ - 1134م[2].

5- تآليفه :

تآليفه كثيرة متنوعة الأغراض، منها:

-الأدوية المفردة في الطب

-تقويم الذهن في المنطق

-الحديقة

-الديباجة في مفاخر صنهاجة

-ديوان الرسائل

-الرسالة المصرية

-رسالة في الموسيقى

-كتاب في الهندسة

6- ديوان الشاعر أمية :

وصفه أغلب المؤرخين بأنه ديوان كبير مرتب على حروف المعجم، ذكره كل من **العماد** في (الخريدة)، **وابن أبي أصيبعة** في (عيون الأنباء) **وياقوت الحموي** في (معجم الأدباء) **وابن خلكان**، وغيرهم من القدماء والمحدثين [3].

ومعنى هذا أن أمية جمع شعره في حياته، وأن ديوانه الكبير -حسب تعبير المؤرخين- وصل دمشق قبل وفاة صاحبه.

---

(1) المهدية: مدينة بالقطر التونسي على مقربة من القيروان، بناها أول الخلفاء الفاطميين بالمغرب (عبد الله المهدي) وإليه تنسب (ينظر: عبد الله محمد الهوني، أمية بن أبي الصلت الأندلسي-عصره وحياته وشعره، ص 17.)

(2) ينظر : نفسه، ص 32، 33.

(3) ينظر : نفسه، ص 151.

ولاشك أن أمية قد نظم كثيرا من الشعر بعد جمع ديوانه الذي قرأه **العماد** سنة 522هـ أي قبل وفاة صاحبه بسبع سنوات، ونقل **العماد** من هذا الشعر بعض المقطوعات عن أبي الفتح نصر بن عبد الرحمن بن اسماعيل الفزاري ببغداد سنة 560هـ [1].

والمدونة التي نحن بصدد دراستها تشكل ديوانا يضم القصائد التي نظمها أمية، حيث جمعه وحققه عبد الله محمد الهوني، والديوان من الحجم المتوسط، كتب على صفحته الأولى بخط كبير **ديوان أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي.**

بدأه بمقدمة بين فيها اهتمامه بشعر أمية وتتبع المصادر لجمعه، إلى أن وصل إليه على شكل مخطوط، فحققه اعتمادا على نسخة خطية، كما أنه أضاف له « بضع مئات من الأبيات التي لم ترد في أيّ من المصادر قط، كما أنه أثبت شعرا لأمية كانت تحوم حول نسبته إليه الشكوك»[2].

وهو يضم مائتين وتسعة وثلاثين قصيدة ومقطوعة (239)، توزعت على مائة وخمسة وثمانين صفحة (185)، وقد ذيل الديوان بما لم يرد في المخطوطة، كما ذكر بحور الديوان وبحور الذيل، وقد راعى في الذيل الترتيب بحسب حروف القافية، وختمه بفهرس القوافي بحسب الترتيب الألف بائي.

---

(1) ينظر : الحكيم أمية بن عبد العزيز الداني، الديوان، جمع وتحقيق محمد المرزوقي، ص 35.

(2) أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي، الديوان، تحقيق : عبد الله محمد الهوني، دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ–1990م، ص 15.

الفصل الثاني

المستوى الإيقاعي

المبحث الأول : إيقاع الخطاب الشعري

أولا-الوزن الشعري

ثانيا-القافية

المبحث الثاني: هندسة القصيدة في تشكيلها الإيقاعي

أولا- التصريع

ثانيا- التصدير

ثالثا- التدوير

رابعا-التطريز

خامسا-الازدواج الصوتي

سادسا- القافية الداخلية الملتزمة

المبحث الثالث :

المظاهر الإيقاعية المكملة لتشكيل الخطاب الشعري

أولا : التشكيل البديعي

ثانيا : التكرار

توطئة :

يعد المستوى الإيقاعي أبرز السمات الأسلوبية الظاهرة في الخطاب الشعري صوتيا، فهو «أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري وتعالقاته الدلالية»[1]، وذلك لطبيعة الشعر باعتباره فنا لغويا، واللغة نظام مركب من الصوت والنحو والدلالة، ولكن الشعر يقوم بإعادة تنظيم الأصوات لخلق الإيقاع وإعادة تنظيم اللغة على المستويين الصوتي والنحوي لخلق صوره ومجازاته[2].

فالإيقاع يضبط وينظم العناصر التي يتألف منها الخطاب الشعري، ويقوم بتوزيعها على مقاطع أو فواصل زمنية نابعة من توزيع عناصر الإيقاع، وهذا التنظيم القائم على التتابع والتوالي يشكل الأسلوب الذي تمتاز به لغة الشعر.

إن الإيقاع ظاهرة صوتية وموسيقية في الوقت ذاته، وهو الضابط الرئيس لأصوات الخطاب وألفاظه وفق ترتيب زمني متواتر، يربط الذات بالوزن فيشعرها باللذة والانفعال والسمو إلى قمة الجمال، ويترجم بكل صدق المشاعر والأحاسيس النابعة من الذات المبدعة، فيساعد على نقل الخطاب بل ويزيد في بلاغته، متشكلا في أصواته وإيقاعاته وألوانه المتعددة، وهذا الأمر تضطلع به الموسيقى الخارجية، التي تتكفل بدراسة وزن القصيدة، والبحث عن ضوابطها العروضية، لكشف التجربة الشعرية وطريقتها في التعبير عن أفكارها وذاتها.

ووظيفة الإيقاع في الشعر لا تقتصر على تنظيم اللغة، إذ له وظيفة تدعيم المعنى المعجمي، إضافة إلى تدعيم المعنى السياقي، فإذا كانت العلاقة بين الصوت والمعنى في اللغة العادية متواضع عليها، فهي في الشعر علاقة تفاعل، هذا التفاعل يمكن أن يأخذ شكل نظام الصوت المدعم للمستوى المعجمي، أو شكل دخول في صراع مع

---

(1) ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994، ص 12، 13.

(2) ينظر: ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط1، 1418هـ-1997م، ص 22.

هذا النظام عبر ضم العناصر المعجمية المتناقضة من خلال شيوع الأصوات المتطابقة أو المتشابهة التي سبق أن تطابقت مع واحد من الجانبين[1].

فالشعر عملية بناء لغوي تتم بطريقة مخصوصة على المستويات السابقة الإيقاعية والتركيبية والدلالية، سعيا إلى تقديم رؤية خاصة ومتفردة للواقع، وتكتسب هذه الرؤية تفردها من خصوصية هذا البناء ،ومن خصوصية التشكيل الجمالي لعناصره ومستوياته.

على أن القول بتعددية مستويات الخطاب الشعري لا يعني تراكما تراثيا، ومن ثم انفصالا واستقلالا للعناصر اللغوية على المستوى الواحد، وللمستويات مع بعضها البعض، بقدر ما يعني تركيبا معقدا متداخلا، تتحقق به بنية الخطاب التي تنتظم بدورها كل العناصر والمستويات، معنى هذا أن كل عنصر وكل مستوى يتسم بطابع دلالي فالشعر معنى يبنى بنية محددة، وكل عناصره المكونة له عناصر دالة من جهة أنها تحققات للبنية، فلا مجال هنا للحديث عن مضمون، أو شكل ،أو لمحاولة الفصل بين البنيتين : بنية الشكل، وبنية الموقف ،فمن خلالهما تنشأ وحدة القصيدة [2] .

ويغدو التشكيل الصوتي الإيقاعي، دالا نصيا يسهم مع غيره من الدوال كالتركيب النحوي والمجازي في بناء النص الشعري وإنتاج دلالته، كما يغدو الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر وليس مفروضا عليه من الخارج [3]، إنه ببساطة هو رحم التكوين.

والبنية الإيقاعية بما تشتمل عليه من عناصر متعددة ليست ظاهرة حديثة، وإنما هي أصيلة في الشعر العربي القديم؛ إذ هي «تنبع من التراث الشعبي كله، ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها، وإن أي تغيير يطرأ على علاقة من

---

(1) ينظر : رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 85.

(2) ينظر : شكري الطوانيسي، مستويات البناء الشعري عند محمد أبي سنة –دراسة في بلاغة النص–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 9.

(3) ينظر: سيد البحراوي، البنية الإيقاعية في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1992، ص 8.

علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية، وينبع من شروط تخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية، وهكذا يكون الإيقاع الشعري جسدا واحدا، أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية، وتكون أي ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعلة فيها في الوقت نفسه»[1]، فالإيقاع باعتباره نظاما يحمل أبعادا نفسية وشعرية وفلسفية وجمالية.

وهو ليس مجرد وسيلة إطراب وتنغيم، أو تلبية لحاجات نفسية، أو روحية، وإنما له قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها.

ومن هنا جاء اعتماد الشعر عليه في بناء الموسيقى التي أساسها الانسجام والتآلف في القصيدة، وتأتي مهمة الإيقاع لتدعيم هذا الإحساس بالتوافق والانسجام[2]، فدور الإيقاع في تشكيل البنية الهيكلية للخطاب الشعري لا يتأتى من حركة خارجة عنه، وإنما ينبع من داخله كضرورة تعبيرية، فهو يرتبط بالتجربة الشعرية ارتباطا داخليا، ويتعلق أيضا بحياة الخطاب نفسها، ويتشكل الإيقاع فيها على أنه «شبكة من التشكيلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها، بينما يشكل بعضها جزء لحميا من تشكيلات إيقاعية أوسع، لكنه يكون طبيعيا ومألوفا للأذن المتلقية، ثم إنه في شروط تاريخية معينة قد يتسرب إلى تشكيلات إيقاعية أخرى تمتلك بنيتها بعضا من خصائص البنية التي كان هو جزءا منها، ويتأسس في البنية الإيقاعية في مواقع جديدة مشكلة علاقات جديدة»[3].

فما يميز الخطاب الشعري هو الإيقاع باعتباره تناوبا زمنيا منتظما، ومساهمته في الشعر بهذا النصيب الأساس تؤكد قدرته على التعبير والتصوير والتأثير، إضافة إلى تعزيز المعنى حين ينظر إليه بشكله الكلي المنظم الذي يحفظ القصيدة من التشتت؛ إذ إن بنية الإيقاع تقبل التجزئة في شكلها ولكنها ترفضها في كليتها.

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي-دراسات بنيوية في الشعر-، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 101، 102.

(2) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد ولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 86.

(3) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي-دراسات بنيوية في الشعر-، ص 104، 105.

إن الإيقاع مرتبط أساسا بتجربة الشاعر، وبالخطاب الشعري من الداخل، وهو في كل ذلك إنما يعني انتظام الخطاب الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا. ودلالة الخطاب الشعري لا تنفصل عن تشكيله الصوتي، والكلمات في القصيدة لا تصبح قيمتها الوحيدة هي الإحالة على محتوى أو مرجع، وإنما يصبح لها حضور ذاتي يعود إلى جسدها الصوتي أو شكلها الحسي، تتمتع به في ظلال علاقاتها مع بعضها البعض [1] «وفي داخل القصيدة الواحدة يحقق الصراع بين عناصر الإيقاع المختلفة إمتاعا وتراكبا في الدلالات وكشفها، وتعميق الدلالات التي تقدمها المستويات الشعرية الأخرى.

إن الإيقاع علامة أو إشارة تعطي الدلالات بطريقة مجازية على نحو يجعل هذه الدلالات متعددة وكثيفة، والقصيدة الرديئة كما يقول **لوتمان** : هي القصيدة التي لا تحمل إعلاما، أو تحمله بكميات غير كافية، أما القصيدة الجيدة فهي التي تحمل إعلاما شعريا تكون فيه كل العناصر متوقعة وغير متوقعة في آن، والإيقاع من أهم العناصر الفاعلة في هذا الشأن»[2].

وقد يكون نعت الإيقاع بأنه روح القصيدة أنسب تعبير، فهو الذي يبعث فيها الذهول الشعري، وينير الرؤيا، ويحفظها.

ولذلك نجد أن قيمة الإيقاع مزدوجة روحا وعقلا في آن معا، « له من العقل التعبير عن النظام وعن الروح الإيحائية غير المحددة، وتكراره في القصيدة هو عامل خلق وانتظام، يمنع التعدد ويضاعف من تبعة الشاعر، ويفرض عليه عسرا داخليا في تأليف الوجود، ومن دونه ينفلت ويتشرد»[3].

إن صلة الخطاب الشعري بالإيقاع لا تعكس رغبة مجانية يندفع الشاعر منها لتأليف كلامه وصبه في قوالب فنية لا تتبنى بعدا إنسانيا تقوم عليه، فالشعر تعبير عن دواخل إنسانية مستثارة أو منفعلة، والشاعر في سعيه إلى تنسيق خطابه الشعري

---

(1) ينظر : شكري الطوانيسي، مستويات البناء الشعري عند محمد أبي سنة، ص 17، 18.

(2) سيد البحراوي، البنية الإيقاعية في شعر السياب، ص 314.

(3) نفسه، ص 38، 39.

موسيقيا إنما يتمثل في واحدة من أوجه وجوده، إنها محاولة إنسانية للوقوف بوجه واقع الإنسان[1].الشعر تفجر تلقائي من الداخل يعصمه الإيقاع الذي يضبطه، ومع كل ذلك فالإيقاع ليس غاية في حد ذاته، وإنما الغاية هي ضبط الخطاب الشعري.

وإيقاع الخطاب الشعري يقوم على ركنين هما : الوزن والقافية، ويشمل معهما عناصر أخرى وينظر إلى الوزن بوصفه « أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية »[2]، وقد عد الشكل المميز للشعر، وإذا كان الشاعر قادرا على تأليف الكلام وتنسيقه، فإن الوزن هو الذي يجعل ذلك الكلام شعرا، لأن الشعر تأليف موزون وبالوزن تتدفق العاطفة الشعرية وتبرز آفاق الخطاب الشعري متكافئة في نظامها، ومتحركة باتجاه الخلق الفني المعبر.

وتلحق القافية بالوزن، لأنه «مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»[3] وهي «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر»[4].

ومع أن القافية لفظة من جملة ألفاظ تشكل البيت الشعري إلا أن الانتماء إليها جعلها محل عناية خاصة وتأمل، بما يمكن لها أن تضيفه على القصيدة من وقع موسيقي ينسجم به المعنى وتترسخ إيقاعاته، ومن أجل هذه الخصوصية، كان لها في شعرنا العربي تقدير خاص.

ولا تتكامل حدود إيقاع الخطاب الشعري بالوزن والقافية وحدهما، بل من خلال نسيج التلاؤم بين الألفاظ وما تحمله من معنى، والوزن الذي تقوم عليه وتآلفهما وانسجام الألفاظ وتناسق أصواتها، إذ «ليس الإيقاع عنصرا محددا، وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل-بجانب عناصر أخرى- من الوزن والقافية الخارجية-أحيانا- ومن التقفيات الداخلية بواسطة التناسق

---

(1) ينظر : علي حداد، الخطاب الآخر -مقاربة لأبجدية الأخر ناقدا-، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 210.

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972، 134/1.

(3) نفسه، 134/1.

(4) نفسه، 135/1.

الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، يضاف إلي ذلك ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية، داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض»[1].

وفي تناولي للمستوى الإيقاعي في شعر أمية سأقف عند أهم المظاهر المكونة لإيقاع الخطاب الشعري، والمتمثلة في إيقاع الوزن والقافية باعتبارهما يمثلان هالته الحسية، فهما ركنا القصيدة، ولا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما، كما سأقف على هندسة القصيدة في تشكيلها الإيقاعي، حيث يعتمد شعر أمية على التشكيل الهندسي للبيت الشعري ذي الشطرين، بالإضافة إلى المظاهر الإيقاعية الأخرى المكملة لتشكيل الخطاب الشعري، لأتمكن من تشكيل تصور شامل لبنية الخطاب الشعري في مستواه الإيقاعي.

المبحث الأول : إيقاع الخطاب الشعري

أولا –الوزن الشعري :

يعد الوزن من الأسس العامة التي يقوم عليها معمار البيت الشعري، فيكسبه سحر تأثير المعاني الشعرية في المتلقي التي تجول في ذهن ونفس المبدع، بواسطة مجموعة من السواكن والمتحركات المتناوبة الموزعة على الشطرين من البيت، وهو يتكون من تفاعيل وأسباب وأوتاد، تاركة وراءها موسيقى مطربة تنتشر مدوية في كل أجزاء القصيدة، وفق نظام محدد، تطرب له أذن السامع فيتفاعل معها ويتأثر بها.

فالشاعر يسكب جمله الشعرية المكونة من الألفاظ والتراكيب في قالب الوزن الذي يكفل لها الانتظام والتتابع بواسطة الوحدات الإيقاعية المتواترة زمنيا وكميا، والبنية الإيقاعية الموسيقية في القصيدة العربية تتشكل من الإيقاع والوزن، وعلى تلاحمهما وانسجامهما في بنية واحدة فثمة فروق واضحة بينهما.

إن الوزن هو سلسلة السواكن والمتحركات المؤلفة للتفعيلات التي تؤسس البحور العروضية المختلفة، فالوزن إذن عبارة عن كوكبة من التفاعيل المتراصة، التي هي

(1) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي–دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي–، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ت، ص 15.

هياكل عامة مبهمة يتصل بعضها ببعض في كميات إيقاعية متفاوتة، إنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[1].

أما الإيقاع «فيقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم»[2]، إنه ملاحقة للبنية الداخلية التي تنسجم مكوناتها وتتناغم صياغتها في سياق من التعبير الذي يتمسك بفواصل زمنية، وهو لا يتوقف عند مستوى التنظيم الموسيقي الصوتي بل يتواصل انسجامه مع المعنى، لأن الإحساس به يتغلغل بعيدا وراء مستويات الفكر[3].

وهناك من يرى أن للوزن قواعدا محددة وحركة متناهية ومجرى للإيقاع، على حين أن الإيقاع مرتبط بالفطرة، وهو حركة غير متناهية، وفي ذلك يقول **أدونيس** : «الوزن نص يتناهى، حركة توقفت، تآلف إيقاعي وليس الإيقاع كله، أما الإيقاع فهو فطرة وحركة غير محدودة، حياة لا تتناهى، إنه نبع والوزن مجاري هذا النبع، والإيقاع –شعريا– هو كل تناوب منتظم، إنه تناوب في نسق»[4].

والوزن هو جزء من الإيقاع وصورته، ويعتمد مثله على التكرار، فالوزن يقوم على تكرار مجموعة من الإيقاعات تولد نوعا من التوازي بين الكلمات والأفكار«وكلما كان هذا التوازي واضحا في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية، حيث يتم إحداث التأثير عن طريق التقابل؛ حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتيا أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لونا من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي تم عليه التحليل اللغوي»[5].

---

(1) ينظر : عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط 1، 1985، ص 50.

(2) نفسه، ص 50.

(3) ينظر : علي حداد، الخطاب الآخر–مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا–، ص 213.

(4) أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 164.

(5) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987، ص 291.

وبناءً على هذا يصح القول بأن الإيقاع والوزن يتلاحمان ليَكمُل أحدهما بـــالآخر، فحين يصدر الإيقاع من بنية لفظية تتأمل المضمون وتستوعب مجالات التعبيـــر فيـــه يفرض الوزن على الموضوع فيكون الإيقاع من داخل الموضوع فـــي حـــين يكـــون الوزن من خارجه(1).

والتجربة الشعرية هي التي تختار ما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، ولكـــل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في داخله وعمقه قدرة على اســـتيعاب نمـــط معـــين مـــن التجارب الشعرية. إن الأوزان في تشكيلها لا تولد من الفراغ، والوزن يخلق ليعـــادل مضمونا معينا يكون هو الإطار المناسب له.

ومن هنا كان تمايز القصائد الشعرية في أوزانها عن الصورة العامة (النظريـــة) للأوزان، وكان تمايز القصيدة الواحدة عن غيرها في الوزن نفسه، فكل قصيدة تنفرد بتصور خاص في استخدام الوزن الشعري(2).

وكل قصيدة لا تخضع لحتمية التوافق التام مع صورة البحر ولا توجد أية قصيدة تتبع نظام التوالي المحكم لنظام المتحركات والسكنات(3).

وعليه فإن البحور لا تمثل سوى هيكل للمستوى الإيقاعي، بينما تقوم المتغيـــرات المختلفة التي تطرأ على الوحدات الوزنية للبحر بإضفاء نوع من التلـــوين الإيقـــاعي داخل النظام العروضي المحكم.

ومن أجل الوصول إلى معرفة البحور الشعرية التي اعتمد عليها أمية في خطابه الشعري كان لابد من اللجوء إلى الكتابة المقطعية اعتمادا على أن «القانون الأساسي في جميع اللغات الإنسانية هو مبدأ تقطيع السلسلة الصوتية إلى مقاطع صوتية يتـــألف منها الكلام الإنساني»(4).

---

(1) ينظر : عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 374.

(2) ينظر : شكري الطوانيسي، مستويات البناء الشعري عند محمد أبي سنة –دراسة في بلاغة النص–، ص 19.

(3) ينظر : رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي–دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي–، ص 48.

(4) جعفر دك الباب، نحو نظرة جديدة إلى فقه اللغة، مطبعة الأهالي، مصر، 1987، ص 87.

وإن الوحدة الصوتية الصغرى الفعلية في الكلام العربي ليست الفونيم أي : الوحدة الصوتية الأولية، بل هي المقطع الصوتي : الذي يتألف من أكثر من فونيم، ويجب أن يشمل بالضرورة على صوت صائت، فإذا تحرر الصوت الصامت من حركة تلحق به يستحيل النطق إلا بعد حركة تسبقه، ويتحد معها مقطع صوتي واحد(1).

ومن ثمة فإن المقطع الصوتي في العربية «لا يتكون بالضرورة إلا من عنصرين مكونين على الأقل من صائت يليه صامت، ولا يمكن أن يكون المقطع من صائت بمفرده، أو من صامت بمفرده»(2).

وعلى أساس المقاطع الصوتية تم تقطيع جميع قصائد الديوان – للوصول إلى نتيجة نهائية في هذه المسألة– باعتبار أنها الهياكل العروضية التي تضع التناسب وتحقق التوازن والانسجام بين أجزاء الخطاب الشعري، وأيضا باعتبار أنها المجرى الذي تنسكب فيه الحركية الإيقاعية وكمياتها النغمية الموزعة بين الشدة والرخاوة، وبين الليونة والحدة، حسب ما يقتضيه الموقف الشعري.

1–التشكيل العام للأوزان المستخدمة :

يعتمد الخطاب الشعري لأمية على أوزان الخليل العروضية في صياغة الهيكل الإيقاعي لقصائده ، وهو يمثل بنية ذات نظام عروضي قوامه تكرار تفعيلات تشكل وزنا يشد بأصواته الأسماع ويستدعي الأذهان، ويلفت بوحداته الموسيقية الانتباه، ليحيل إلى مستويات أعمق في التماثل مع خطابه الشعري الذي يغدو أكثر حيوية وملائمة للتعبير عن توقعات النفس وأعماق الفؤاد.

إن الكيفية التي يصوغ بها أمية خطابه تحمل موسيقاه الخاصة على التبلور في حدود صوتية تنحرف عن النمط العادي المألوف بدءا من الصوت إلى الكلمة، وهي بذلك نموذج لجزئية لها بعدها القاعدي المقترن بالأوزان العروضية، في خضوعها

(1) نفسه، ص 89.

(2) نفسه، ص 44.

بشكل مباشر لنموذج التكرار الحر في الصارم، وتتولى القافية بمكوناتهـا الأساسـية دعمه وتأكيده.

وللوقوف على تواتر البحور العروضية في خطابه الشعري، سوف أتخذ منحيين أساسيين في هذه الدراسة، يعتمد **المنحى الأول** على دراسة تواتر البحور وفق عـدد مرات تكرار البحر الشعري، أي عدد القصائد المنظومة على كل بحـر فـي مـنهج وصفي، ويعتمد **المنحى الثاني** على دراسة تواتر البحور وفق عدد الأبيات المنظومة على كل بحر، لمعرفة النّفس الشعري للشاعر في كل بحر، مع إجراء مقارنـة بـين تواتر البحور وفق عدد القصائد المنظومة في كل بحر، وبين تواتر البحور وفق عدد الأبيات المنظومة على كل بحر.

1-1-المنحى الأول : تواتر البحور وفق عدد القصائد

يتجسد الإتساق الموسيقى للبحر الشعري بتناسب زمن نطق الحـروف وتتابعهـا وترتيبها وتكرارها محققة مظهرا شكليا لهندسة البناء النغمي للنصوص الفنية(1).

وأمية في ديوانه وظف بحورا معينة جعلها إطارا صوتيا تدور حوله القصائد وقد توزعت وظيفيا وفق قراءة إحصائية يوضحها الجدول الآتي، مع النسبة المئوية العامة لتواتر البحور في مجموع شعره :

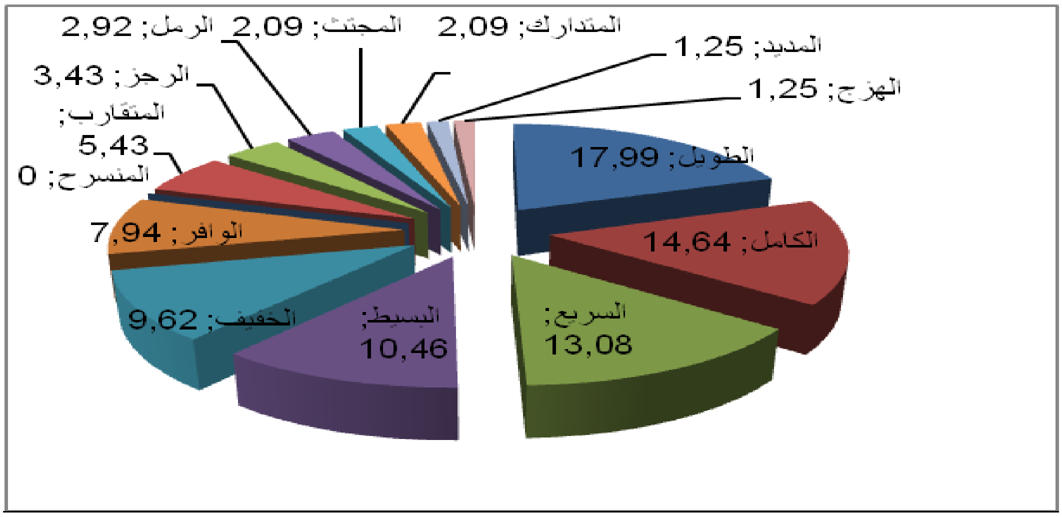
البحر	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة
الطويل	43	%17.99
الكامل	35	%14.64
السريع	33	%13.08
البسيط	25	%10.46

البحر	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة
الرجز	08	%3.34
الرمل	07	%2.92
المجتث	05	%2.09
المتدارك	05	%2.09

(1) ينظر : ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العثماني، ص 29.

الخفيف	23	%9.62
الوافر	19	%7.94
المنسرح	17	%7.11
المتقارب	13	%5.43

المديد	03	%1.25
الهزج	03	%1.25
المجموع	239	%100



لقد بنى أمية منظومته الوزنية التي تهيكلت داخلها نصوصه الشعرية على أربعة عشر بحرا، ومن خلال قراءتها وتفحصها نلاحظ أنه ركز فيها على الأبحر الموسيقية المشهورة، التي كثر دورانها بين جمهرة شعراء العربية، حيث كان أهل الشعر القدماء يهتمون بالطويل فأخذ بصنيعهم، وتكرر عنده في أكثر من أربعين قصيدة.

كما نلحظ تقاربا في عدد القصائد بين الكامل والسريع؛ بحيث تردد كل منهما في أكثر من ثلاثين قصيدة وهو التقارب نفسه الذي نشهده بين البسيط والخفيف، وقد تردد كل منهما أكثر من عشرين مرة، كما تقارب الوافر والمنسرح والمتقارب، وقد تردد كل بحر أكثر من عشر مرات ،أما حظ الرجز والرمل فقد كان دون البقية ،وتساوى كل من المجتث والمتدارك في عدد مرات الاستخدام، أما المديد والهزج فإنه لم يكن يلتفت إلى استعمالهما إلا قليلا.

واستعمال الشاعر لهذا العدد الكبير من الأوزان الشعرية يعني أنه طوع التفعيلة الخليلية، واستطاع من خلالها أن ينظم كلماته فيما بينها انتظاما مخصوصا تبعا لتعاقب الحركة والسكون، مما جعل لشعره وزنا وإيقاعا خاصين به.

وعلى الجملة فإن إيقاع الوزن في قصائد أمية كان امتدادا لإيقاع النموذج التقليدي بمختلف أشكاله وصوره وبحوره وأضربه وأعاريضه، فقد ركز على أكثر القوالب العروضية الخليلية تداولا وشيوعا في فن القول الشعري.

ولم يشذ عن منهج القدماء في توظيف الأوزان تامة ومجزوءة، وأيضا في توظيف البحور الصافية ذات النفس الواحد مع بحور أساسها تفعيلتان مختلفتان مما يعني أن البحر الشعري لا يخلو من الصبغة الإيقاعية كونه يمثل نموذجا عاما، أو قالبا مشتركا يهيمن على القصيدة من الخارج، ويحاول الشعراء إبراز أصالتهم من خلاله، وذلك قصد تطوير حسهم الذوقي، ومحاولة منهم التأثير في القارئ.

1-2-المنحى الثاني : تواتر البحور وفق عدد الأبيات

يمثل البيت الوحدة الأساسية المتكررة التي يتشكل في ضوئها بناء القصيدة، ويقع البيت الشعري تحت تأثيرين، **أحدهما** : القصيدة بوصفها كلا يشتمل على تراص الأبيات الشعرية الواحد تلو الآخر، **وثانيهما** جزئيات البيت الشعري، من حيث كونه يتألف من تفعيلات يتضمنها الشطران، فالبناء الكلي للقصيدة هو حصيلة مجموع الأبيات.

وبالنظر إلى تواتر البحور في ديوان أمية وفق عدد الأبيات نكشف طول النفس الشعري في كل بحر، وهو يعد ركيزة مثلى في الحكم على معيارية انسجام الشعر مع هذا البحر أو ذاك، إذ الوزن لا يطيع الشاعر إلا إذا تماهت نفسه مع معطيات هذا الوزن، ونشأت بينها وبينه ألفة تجعل الشاعر يتشبث به حتى يصب فيه كل تجربته(1).

ولكي نستشعر هذا التماهي، وذلك التوحد بين معطيات الوزن، وسجايا ذات أمية ننظر إلى عدد الأبيات موزعة على البحور، وبيانها في الجدول الآتي :

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	389	% 18.74

(1) ينظر : محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي – شوقي أنموذجا–، مكتبة بستان المعرفة، مصر، 2007، ص 81.

الكامل	332	% 16.00
الوافر	262	% 12.62
البسيط	246	% 11.85
السريع	217	% 10.45
الخفيف	161	% 07.75
المنسرح	128	% 06.16
المتقارب	105	% 05.06
الرجز	60	% 02.89
الرمل	57	% 02.74
المديد	38	% 01.83
الهزج	37	% 01.78
المتدارك	22	% 01.06
المجتث	21	% 01.01
المجموع	2075	% 100

يتضح من إحصاء الأبيات وحصرها في إطارها الإيقاعي مقارنة مع عدد القصائد؛ أن موسيقى الطويل والكامل، قد سيطرت على قصائد الديوان، فقد ظل بحر الطويل في المرتبة الأولى يتقدم على الكامل في حين تقدم الوافر للمرتبة الثالثة وقارب البسيط والسريع في عدد الأبيات، بينما ظلت البحور الأخرى (الخفيف، المنسرح، المتقارب، الرجز، الرمل) في مراتبها، وتساوى كل من المديد والهزج في عدد الأبيات، وأيضا المتدارك والمجتث.

ويمكننا في الأخير وضع مراتب البحور في تدرجها الأخير على النحو الآتي :

المرتبة	**الأولى**	**الثانية**	**الثالثة**	**الرابعة**	**الخامسة**	**السادسة**	**السابعة**	**الثامنة**	**التاسعة**
البحر	الطويل	الكامل	الوافر البسيط	السريع	الخفيف	المنسرح المتقارب	الرجز الرمل	المديد الهزج	المتدارك المجتث

وهذا الترتيب يرجع في الأساس إلى ما بين البحور من تفاوت في نسبة الحضور، ولا جدال أن بحر الطويل هو الذي ازدادت نسبة اتخاذ الشاعر إياه إطارا وزنيا لتجربته الشعرية.

2-توزيع الأغراض على بحور الشعر :

يرتبط الوزن والغرض بعلاقة التناغم والتناسب، لما لذلك من فاعلية شعرية تنطوي على (لذة التناسب) الأمر الذي يخلق تناغما تعبيريا في المشهد الشعري؛ فلكل بحر صيغه العروضية، وهذا النسج العروضي هو ما يجعل البحر أكثر مناسبة من غيره للتعبير عن نوع خاص من الأفكار والأحاسيس.

وفي رأي بعض الباحثين أن هناك بحورا معينة تجود فيها أغراض ومعان محددة، فالطويل بإيقاعه البطيء والهادئ، أكثر مناسبة للانفعالات الهادئة الممزوجة بعنصر التأمل، ويتلاءم الخفيف كذلك مع الحالات النفسية والانفعالية التأملية، بينما يتلاءم الكامل مع الانفعالات القوية، سواء أكانت ممزوجة بالفرح أم الخوف، وحينما يتزايد نشاط الانفعال فإن الوافر قناة ملائمة له؛ مما يعني أن طبيعة محتوى الفكرة والانفعال تقتضيان وتبعثان على اختلافات الشكل كلها في المظهر الإيقاعي، لأن البحر يوفر للمعنى تنسيقا صوتيا يسند الدلالات.

إن كل ذلك يعني تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان(1)، وهي فكرة قديمة أشار إليها «**حازم القرطاجني**» عندما قال : «فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاءً وقوة، وتجد للبسيط بساطة وحلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء»(2).

وقد نفى «**إبراهيم أنيس**» أن يكون القدماء قد جعلوا أبحرا أو وزنا معينا مخصوصا لغرض شعري، يقول : «إن استعراض القصائد القديمة، وموضوعاتها لا

(1) ينظر : عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1986، ص 58، 59.

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 269.

يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه، فهم كانوا يمدحون ويفخرون، ويتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عنـدهم، ويكفـي أن نـذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبا، ونذكر أنها نظمت مـن الطويـل، والبسيط، والخفيف، والوافر، والكامل، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزنـا خاصـا لموضع خاص، بل حتى ما سماه صاحب (المفضليات) بالمراثي جاءت من الكامـل والطويل والبسيط والسريع والخفيف»[1].

فالشاعر ليس مطالبا باختيار بحر معين لينظم عليه في غرض معين، ويكفيـه أن يعبر بصدق عما يعانيه، كيف لا و«الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحرا أو قافية، وإنما هـذا طواعيـة لـيلائم أحاسيسه وانفعالاته بحكم أن الوزن والقافية جزء لا يتجزأ من العمل الشعري، وبحكم أن الصوت الموسيقي ليس لحنا خارجيا بقدر ما هو عضو متفاعل، وعنصر ملـتحم مع بقية عناصر النص الشعري»[2].

فالشعر يصنع نفسه بنفسه، والقصيدة الناجحة تصنع نجاحها بنفسها، وليس المعنى هو الذي يستدعي وزنا دون وزن، وليس وزن من الأوزان خاصا بمعنى من المعاني دون سواه.

وللوقوف على توزيع الأغراض على البحور في ديوان أمية، ومـدى ارتباطهـا بالعاطفة قمت برصد الجدول الآتي، الذي يبرز أوزان الأغراض الشعرية الواردة في شعره، مع الكم العددي لها في القصائد والمقطوعات :

الرقم	الغرض	البحر	عدد وروده في القصائد والمقطوعات
01	الغزل	السريع	08
		الكامل	07
		الطويل	05
		الخفيف	05
		المتقارب	04
		المنسرح	03
		البسيط	02

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1981، ص 177.

(2) عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص 74.

		الوافر	02
		الرمل	02
		الرجز	01
		المتدارك	01
		الهزج	01
02	الوصف	الطويل	08
		البسيط	07
		المنسرح	06
		مجزوء الكامل	06
		السريع	06
		الخفيف	06
		الرجز	05
		الوافر	03
		الكامل	02
		مجزوء الرمل	01
		المجتث	01
		المتقارب	01
03	المدح	الكامل	13
		الطويل	12
		الوافر	08
		البسيط	05
		المتقارب	05
		السريع	05
		المنسرح	02
		الهزج	02
		الرمل	02
		الخفيف	02
		الرجز	01
04	الهجاء	المنسرح	05
		البسيط	04
		السريع	04
		مجزوء الخفيف	04
		الطويل	04
		مجزوء الرمل	02
		المتدارك	02
		الكامل	01
		الوافر	01
		السريع	05
		المتقارب	03

05	العتاب	البسيط الكامل الخفيف المديد المتدارك	02 01 01 01 01
06	الحكمة	الطويل البسيط الرجز الوافر الخفيف السريع الكامل	04 02 01 01 01 01 01
07	الاستعطاف	الطويل المجتث الوافر البسيط الكامل المتدارك المديد	03 03 01 01 01 01 01
08	الشكوى	الطويل السريع الكامل المديد المجتث المنسرح	04 03 02 01 01 01
09	الرثاء	الطويل الوافر الخفيف البسيط	02 02 02 01
10	الزهد	البسيط الوافر الخفيف السريع	01 01 01 01
11	الفخر	الخفيف الطويل الكامل	01 01 01

من خلال تتبع توزيع الأغراض على البحور، وبالقياس إلى عدد ورودها في القصائد والمقطوعات نستنتج أن ليس هناك من قاعدة تربط بين أوزان الشعر

وموضوع النص الشعري عند أمية، بخلاف ما تحدث به نقادنا القدماء من ضرورة مناسبة الوزن للغرض الشعري، وتأكيدا على ذلك يبدو من خلال الجدول أن أمية قد نظم شعره وفق أربعة عشر وزنا، توزعت بين أحد عشر غرضا، ورد الغرض الواحد منها في أكثر من بحر، كما جاء في البحر الواحد أكثر من غرض شعري.

ويبدو أن بحر الطويل قد نال الحظوة الأولى في خطاب الشاعر، حيث وظفه في جل أغراضه بنسب متقدمة، فقد نظم من خلاله في غرض الغزل والوصف والهجاء والحكمة والاستعطاف والشكوى والرثاء والفخر، ولا نعجب من ذلك، فالطويل يلقي بظلاله على ثلث الشعر العربي القديم، ومن المعروف أنه من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق.

قال في رثاء والدته (من الطويل) : (1)

مَدامع عَيْنَيْ اسْتَبْدِلِي الدّمعَ بِالدّم ... ولا تُسَامِيْ أَنْ تَسْتَهِلِيْ وَيسْجَم
فَحَقَ بَأنْ يَبْكِيْ دمًا جَفْنَ مُقْلَتِي ... لأوُجِبَ مَنْ فَارَقتُ حَقًا وَأَلْزَم
رُزِئْتك أَحْنَى النّاسِ بِي وَأَبَرهُمْ ... وَأَكْبَر بِفَقْد الأُم رُزْءًا وَأَعْظِم
فَأَصْبَحَ دُرّ الشّعر فِيْك مُنْظمًا ... وَأَصْبَحَ دُر الدّمْع غَيْر مُنظَم

بحر الطويل بتفعيلاته المتناوبة هو الذي يحكم النص، ويتكون من تفعيلات " فعولن مفاعيلن"، وهذا التناوب يعلن على مستويين؛ أحدهما وزني والآخر نفسي، يظهر المستوى الأول باجترائه على العروض وإكثاره من الزحافات في معظم أبيات القصيدة، ويتجلى المستوى الثاني في حال الشاعر وما آلت إليه بعد الفقد، فقد رزئ أمية في والدته فعصف به الحزن وأضناه وحرك شعوره بنفثات بثها ما يثقل كاهله، وليس من سلوى له، فكل شيء يذكره بها ويجعل أحزانه تزداد انفعالا.

وقال يمدح يحي بن تميم من (بحر الطويل) : (2)

سَبقتَ فَعزّ شَأوُكَ أنْ تُنَالا ... وَجلّ عُلّو قَدرِكَ أنْ يُعَالَى
فَقَر بِمُلكِكَ المَحرُوس عَينًا ... فَقد أَمِنْتَ قَواعِدُه الزَوَالا
وَكُن كَالشّمسِ إذْ تَدنُو شُعَاعَا ... لمُبصِرهَا وَلا تَدنُو مَنَالا

(1) الديوان، ص 57.

(2) الديوان، ص 124، 125.

فَعشْ وَفــت الــورَى أَمَــدًا وُعُمــرًا كَمَــا قَــد فُــتَهُم قَــدرًا وَحَــالا
وَلا فَقَــدَتْ لــكَ الأَيّــامُ ظِــلا وَلا عَــدمَتَ بــكَ الــدّنيَا جَمَــالا

نظم أمية هذه الأبيات المدحية على وزن الطويل الذي يتسع لكثير من المعاني، فهو يمدح يحي بن تميم(1) ويعلي من شأنه ويشيد بشجاعته وحسن هيئته.

وهذه الأبيات تتميز بالحيوية والحركية على مستوى الوزن والإيقاع، ومن ثم دلالتها على هيمنة الممدوح بدلالة فعل الأمر : (قر، وكن، عش) وهذه الأفعال تمنح النص ثراء وغنى إيقاعيا يتواشج مع الإيقاعات الداخلية المتمثلة في التصريع بين مفردتي (تنالى، يعالى) والتوازن الإيقاعي الصرفي في أبيات القصيدة –البالغ عددها ثمانية وعشرين بيتا– الذي ينسجم مع تدفق النغم والجرس والموسيقى.

وقال أمية وأوصى أن تكتب على قبره، وهي آخر ما قاله من شعره (من الطويل):(2)

سَــكَنْتُكِ يَــا دَارَ الْفَنَــاءِ مُصَــدِقًا بَــأَنيْ إِلَــى دَارَ الْبَقَــاءِ أَصــيَرُ
وَأَعْظَمُ مَا فِــي الأَمْــرِ أَنّــي صَــائِرُ إِلى عَادِلِ فِي الْحُكمِ لَــيْسَ يَجُــورُ
فَيَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْــفَ أَلْقَــاهُ عنــدها وزَادي قليــل والــذُنوبُ كثيــرُ
فــإن أكُ مجزيًــا بــذنبي فــإنني بشــر عقــاب المــذنبين جــديرُ
وإن يكُ عفــو منــه عنــي ورحمــةٌ فــثم نعــيمٌ دائــمُ وســرورُ

لقد أودع أمية هذه الأبيات ما استخلصه من تجربته في الحياة، وهذا هو الصنيع المحمود في الحكمة، وقد جاءت حكمه بشكل عام في الرثاء والشكوى والزهد.

وقال يمدح غلاما يرمي بالنشاب ويلعب في الميدان (من الكامل) : (3)

نفسي فداءُ أبــي الفــوارس فارسًــا مــن مقلتيــه سِــنانُهُ وحســامُهُ
بطــلٌ كــأن بســرجه مــن قــدَّه غُصــنا يميــلُ بِمعْطَفَيْــه قَوَامُــهُ
يُزْهــى الجَــواد بــه فتحســب أنــه ذو نشــوةٍ قــد رنّحتــه مُدامــهُ

---

(1) هو يحي بن تميم بن المعز بن باديس الصنهاجي، أمير المهدية بعد والده، تولى 501هـ، وتوفي سنة 509هـ (ينظر : الحكيم أمية بن عبد العزيز الداني، الديوان، جمع وتحقيق محمد المرزوقي، ص 48).

(2) الديوان، ص 147، 148.

(3) الديوان، ص 37. نحلت: رمت.

يرمـــي فمـــا يخطـــي الرمَّـــى كأنَمـــا   نُحلَـــتْ لـــواحظَ مقلتيـــه سِـــهَامُهَ

نظمت هذه الأبيات على بحر الكامل ذي التفاعيل السباعية التي توحي بالفخامة والمهابة وهي تتناسب ومقام المدح، فجرس الألفاظ (الفوارس، فارسا، سنانه، حسامه، الجواد، سهامه، قده، قوامه) ينطق بالهيبة والجزالة وقد ساعده على ذلك تخيره لأصوات (السين، القاف) التي حملت الهيبة والجزالة، إضافة إلى المد الذي وزعه داخل الأبيات، وختم به القافية مضفيا على القصيدة نوعا من العلو والرفعة للممدوح.

وقال في الفخر (من الكامل) : (1)

غربـــتْ يـــدي بثلاثـــة عجـــب   الكـــاسُ والمضـــرابُ والقلـــمُ
بثلاثَـــة لـــم تحـــوهن يـــدٌ   إلا يـــد طبعـــت علـــى الكـــرَم
هَـــذان للأفـــراح إن شَـــردت   يومـــا وذا لشـــوارد الحُكـــم

فالواضح أنّ فخر أمية في هذه الأبيات يدور حول نفسه ومواهبه، ويتدرج هذا الفخر تحت تلكم الأشياء التي يزهو بعلو كعبه فيها، فالكأس والمضراب جانبا اللهو في فخره، هذا الجانب الذي افتخر به في غزله وفي خمرياته، إذ يفتخر بأنه فارس لا يشق له غبار.

وقال في الزهد (من البسيط) : (2)

حَسبِي فَكَمْ بَعدَت في اللّهو أَشـوَاطِي   وَطَال فِي الغّي إسْرَافِي وَإفرَاطِـي
أَنفَقتُ فِي اللّهو عُمرِي غَيرَ مُزدَجِـر   وَجدتُ فِيه بوفري غَيـرَ مُحتَـاطِ
فَكيفَ أَخْلُصُ من بَحرِ الـذُنُوبِ فَقَـد   غَرقتُ فِيه عَلَى بُعد منَ الشَـاطِي
يَا ربّ مَالي مَـا أرجُـو رضَـاكَ بِـه   إلاّ اعترَافي بأنّي المُذنبُ الخَـاطِي

إنّ بحر البسيط مشهور بالغزارة في الشعر العربي، إذ رحابته تتحمل كل ما يمكن للشاعر أن يشحن به بناه التعبيرية، كما أن به مجالا للتنويع الإيقاعي، بالتنقل بين تفاعيله المتباينة كميا، وقد عزز أمية هذا الوزن بالألف السابقة لحرف الروي الطاء وهي حرف مد ذي ارتكاز إيقاعي حاد، ومع انسياب البسيط نلاحظ تدفقا نغميا رائعا ينشئ إيقاعا داخليا خاصا مع صدى الزهد في المفردات (حسبي، الغي،

---

(1) الديوان، ص 160.

(2) الديوان، ص 39.

الذنوب، رضاك) كما نلحظ استعمالا واعيا للأفعال بشتى أزمنتها، وخاصة الماضي في قوله (بعدت، طال، انفقت، جدت، غرقت)، وهي أفعال دالة على التحسر والندم.

وقال يصف بركة الحبش في مصر (من البسيط) : [1]

عَلِّلْ فُؤَادَكَ باللّذَاتِ والطَرَبِ وَبَادر الرّاحَ بالطَاسَات وَالنّخَب

أمَا تَرَى البِرْكَةَ الغَنّاء قَد كُسَيت وَشْيًا من النُور حَاكتُه يَدُ السُحبِ

منْ سَوسنٍ شَرق بالطَل مَحْجَره وَأقحُوَان شَهيّ الظُلم وَالشَنَب

وَانْظُر إلى الوَرْد يَحكِي خَدّ مُحْتَشَمِ منْ نَرجِس ظَلّ يُبْدِي لَحْظَ مُرْتَقِب

وَالنَيلُ من ذَهَبٍ يَطفُو عَلَى وَرقٍ وَالرّاح من وَرقٍ يَطْفُو عَلَى ذَهَبِ

فَاطْرُبْ وَدُونَكُهَا فَاشربْ فقَد بَعثَتْ علَى التَصَابي دَوَاعِي اللّهو والطّرب

يشعر القارئ أن اللغة جاءت صورة صوتية وحسية في آن واحد، وأنّ العلاقة بين لفظها ومعناها تقوم على اقتران الموضوع بالإيقاع، والإيقاع هنا ليس إلا تجاوبا مع نفس الشاعر، فاللغة تتوحد مع الأحاسيس وتترجم المشاعر.

ومن خلال النماذج المتقدمة تجلت براعة أمية في قدرته على تطويع البحر بإيقاعاته لما يتلاءم مع أفكاره وموضوعاته ومفرداته وتصوراته، فالوزن الذي ينسج عليه بحرا من البحور الشعرية، هو إعادة لنمط من التفعيلات مرات عديدة في البيت الواحد، وهو عبارة عن إيقاع يؤلف عنصرا عميقا من صيغة الشعر التي يحصل بها التأثير، والشعر في الأخير ما هو إلا نفس متوج مع نبض العاطفة والشعور، وهذا النفس يتغير مع الألم والشكوى، والفرح والرضا، والحنان والنجوى، إلا أن البحر الشعري يقوم بتوزيع النغم الموسيقي أو الصوتي، إلى جانب توزيع الوحدات الزمانية التي تشكل زمن التفعيلة أو زمن البيت.

ومن هنا، يشكل الوزن الواحد أساسا عاما ومجردا يصلح معه الوزن لتجارب وموضوعات متعددة ومختلفة من حيث خلفيتها النفسية، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلا منفردا يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها [2].

---

(1) الديوان، ص 88.

(2) ينظر : جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط2، 1982، ص 245.

كما أن تصوير الشاعر لتجربة ما في إطار بحر ما، واستخدامه لوسائل بديعية معينة يختلف عن تشكيل التجربة نفسها باستخدام بحر آخر، ووسائل بديعية أخرى، لأن الشاعر هو الذي يعطي الوزن المحدد نغمته، وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن، ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة.

وعليه نتبين أن توزيع الأغراض على البحور عند أمية جاء من خلال الأثر الذي يتركه البحر في التنظيم الصوتي-الدلالي- وقد نظم معظم أشعاره من خلال البحور ذات التفعيلات الطويلة (الطويل، البسيط، الكامل، الوافر)، بوصفها البحور التي توفر للبيت الشعري طولا أكثر، وفضاء أوسع، ثم تأتي بعد ذلك بحور (الخفيف، السريع، المديد)، لأنها أقل نفسا وطولا من سابقتها.

ومن هنا ندرك أنه لا يوجد ارتباط بين غرض وبحر معين، فليس اختيار وزن مسبقا لغرض ما أمرا هاما، ولكن الأهم أن ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته الشعرية ويجعل للموسيقى دورا فاعلا فيها.

ثانيا-القافية :

تعد القافية شكلا من أشكال التكرار الصوتي في خاتمة البيت، ومعاودة لنغمات معينة تختلف وتتمايز عن النغمة الأساسية للبيت، وهي ليست مجرد تكرار أصوات، وإنما تكرار الأصوات الأخيرة في البيت، فهي تقف «كتماثل صوتي خارجي»[1].

وتمثل القافية أحد العناصر المهمة والمحددة لشعرية النص، ولا تقلل التقنيات المتعددة للقافية من مصداقية هذا المبدأ، فنظام التقفية الموحد منه أو المنوع، يعد مميزا للنص الشعري؛ بحيث يدفع غياب التقفية إلى الاقتراب من تخوم النثر[2].

وقد ربط النقد العربي القافية بالوزن؛ لأنها بمنزلة الإطار الذي يوفر للوزن الذي تنتظم عليه الأبيات المتتالية في القصيدة الشعرية الواحدة، بمفرداتها التعبيرية المتلونة بالحركات والسكنات، وبأجزائها وإيقاعاتها، توفر الوحدة والانسجام، وهي «تاج

---

(1) ينظر : جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 58.

(2) ينظر : شكري الطوانيسي، مستويات البناء الشعري عند محمد أبي سنة -دراسة في بلاغة النص-، ص 86، 87.

الإيقاع الشعري، ولا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصم منه؛ إذ تمثل قضاياها جزءً من بنية الوزن الكامل، تُفَسَّر من خلاله وتُفَسِّره، فهما وجهان لعملة واحدة» [1].

والقافية في معناها الفني مصطلح يتعلق بآخر البيت، وقد اختلف فيها العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها، فهي عند **الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ)** «آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت»[2].

وتتكون بنية القافية من « عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا جزء هام من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»[3].

إن القافية هي الفيصل الحاد بين الشعر والنثر، فقد « يقع الوزن الذي يكون شعرا في الكلام، ولا يسمى شعرا حتى يقفى، ولذلك حرصوا على إيقاع القافية والتزموها»[4]، وقد ذهب كل اللغويين والعروضيين إلى أن القافية تساهم بشكل فعال وبناء في إحداث تعادلات صوتية في القصيدة، فهي تعطيها بعدا من التناسق والتماثل يضفي عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني، إضافة إلى أنها تحقق دورا في اتساق النغم الذي يتردد في أجواء القصيدة، وتحدد له قانونا إيقاعيا منتظما، وتتعدى الوظيفة الترنيمية الخالية من أي شاعرية، فهي تشكل قسما من شبكة المقطع الشعري الصوتية.

وعليه لا يمكننا فصل القافية عن العملية الشعرية في القصيدة، بل هي صميمها، كما لا يمكننا التصرف فيها بالحذف والاستبدال كأداة لغوية تدخل في تشكيل اللغة الشعرية.

---

(1) محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي – شوقي أنموذجا–، ص 131.

(2) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 282.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

(4) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 36.

وتتحدد القيمة الكبرى للقافية في أنها تحقق «وظيفة دلالية تتضح أهميتها في بناء النسيج الداخلي لمعمار القصيدة، والربط بين أجزائها، بواسطة علاقات دلالية لا تقف عند حدود التحسين الصوتي الذي يكسب القصيدة سمة عروضية، والغـرض منهـا التطريب، والتحسين لإثارة العواطف والأحاسيس »[1] بل تتجاوز هذا الهـدف إلـى مطالب المعنى والدلالة، لأنها لا تخرج عن النظام اللغوي الذي تبنى عليه القصـيدة، وما دامت لغة فهي تكتسي صفة دلالية تشارك في تحقيق بنية اللغة الشعرية، وبـذلك تؤدي دورها الوضعي من أبعاد ثلاثة لغوية، صوتية، دلالية.

كما تتسامى القافية بمفهومها لتتجاوز الحدود الصوتية إلى الانسجام مع انفعالات التجربة الشعرية للمبدع بأبعادها الثلاثة، إذ يمكننا أن نعدها « تطويرا لتقفية صـوتية تجمع بين ظاهرة الجناس اللفظي، والسجعي، والترصيفي، وكلها ظواهر تحدث نغمـا يتكرر ويتلون بحسب الانفعال الأساسي للتجربة الشعرية، التي تحدث صـراعا مـن الدرجة الأولى بينها وبين إمكانية الاختيار والتوزيع، وتختلف معها في الوقت نفسـه بموقعها ووظيفتها؛ لأنها لا تخضع في تقفيتها الأسلوبية الصوتية، التي تعد أحد أركان الشعر إلى نظام اللغة في مستواها التركيبي فحسب؛ بل تتقيد أيضـا بقيـود الـوزن ونظامه في حيز منه قد يتضمن مقطعا أو أكثر من الجزء أو الجزأين اللذين يقعان في آخر البيت»[2].

وبهذا يمكن أن ندرك فاعلية القافية في البنية الإيقاعية من خلال التشاكل الصوتي الناتج عن حرف واحد، أو مجموع الحروف التي تشكل صورة كاملة في نهاية البيت الشعري، لذلك فالقافية تؤثر على بنائه من هذين المسـتويين : مسـتوى الحـروف، ومستوى الكلمة، وإذا كانت القافية تؤدي هذا الدور الإيقاعي المميز، فلا يفهـم ذلـك على أنه الغاية والمعيار، لأن القافية ليست مقصودة لذاتها، قدر تأديتها وظيفة إيقاعية جمالية، بحيث تؤدي دورها متناغما مع الإيقاع الكلي للقصيدة.

---

(1) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 209.

(2) معمر حجيج، الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، عدد09، جانفي، 2004، ص 158.

ووفق هذه الاعتبارات الجوهرية التي تتميز بها القافية بوصفها ظاهرة إيقاعيـــة، يمكننا أن نتعرف وبنحو دقيق على وضعها الشعري بالنسبة إلى أمية، الذي حـــرص على استخدام العلامات اللسانية، ذات الاقترانات الصوتية التي تحقق إيقاعا متناســـبا في تشكيل مشاهده ونصوصه الشعرية، فراح يعتني بها، ويواظب عليها في خطابـــه الشعري، ويلزم نفسه بإنهاء المعنى الجزئي للجملة، مع نطقه للقافية التي يعلن فيهـــا بالوقف في نهاية البيت، دلاليا وإيقاعيا ولغويا، فيكون لكل بيت نوع مـــن الاســـتقلال الصوتي واللغوي والدلالي، فالقافية تمثل له نهاية معنى، والتحضر لبداية أخرى.

وفي دراستي للقافية عند أمية سأسعى لبيان أشكال القافية التـــي تـــواترت فـــي مختلف أنماط التشكيل الهيكلي لقصائده، وذلك بالاعتماد على دراسة حروف القافيـــة، وكيفية ورودها بأنواعها المختلفة، سواء من حيث نوعها أو حركتها، ومن ثمة إيجـــاد العلاقة بين القافية وسائر كلمات البيت، وعلاقة كل ذلك بـــالمعنى الكلـــي للقصـــيدة، باعتبار أن القافية صورة تساهم في تشكيل الصورة الكلية للخطاب الشعري.

1-حروف القافية :

1-1-الرّوي :

يعد الروي أهم حروف القافية، وهو الذي تبنى عليه القصيدة، فيرد في كل بيـــت منها، ويشغل موضعا معينا لا يزحزح عنه في أواخر الأبيات، ولـــذلك تنســـب إليـــه القصيدة، فيقال الهمزية للقصيدة التي رويّها الهمزة، والبائية التي رويّها الباء(1).

كما يحقق الصلة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة، وهذا لـــه مـــن الأهمية بحيث يمكن أن نعتبره عتبة من عتبات النص، واعتباره مفتاحا للقصيدة.

وإذا كان حرف الروي يشكل عنصرا هاما من الاختيارات العروضية، فإنه مـــن المتعين استجلاء نسب استخدامه من حيث نوعه وحركته، بهدف الكشف عن نظامـــه المعتمد عند أمية.

1-1-1-نوع الرّوي :

(1) ينظر : حسن نصار، القافية في العروض والآداب، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، مصر، ط1، 2001، ص 40.

يبين الجدول الموالي حروف الروي التي اختارها أمية رويا لقصائده، وهي مرتبة ترتيبا تنازليا وفق ورودها في شعره، وهي على التوالي :

حروف الروي	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية لعدد الأبيات
الباء	25	275	13.25 %
الميم	20	272	13.10 %
الراء	27	241	11.61 %
الدال	27	185	08.91 %
اللام	20	160	07.71 %
النون	21	153	07.37 %
السين	09	84	04.04 %
الهاء	11	81	03.90 %
القاف	12	80	03.85 %
التاء	05	76	03.66 %
الحاء	04	57	02.74 %
الجيم	02	48	02.31 %
الهمزة	05	40	01.92 %
الشين	05	36	01.73 %

حروف الروي	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية لعدد الأبيات
الضاد	03	36	01.73 %
العين	07	36	01.73 %
الياء	07	35	01.68 %
الكاف	06	28	01.34 %
الفاء	04	27	01.30 %
الطاء	05	24	01.15 %
الغين	02	20	0.96 %
الثاء	03	18	0.86 %
الصاد	03	18	0.86 %
الخاء	01	16	0.77 %
الزاي	02	12	0.57 %
الذال	01	07	0.33 %
الظاء	02	07	0.33 %
الواو	01	03	0.14 %

يتضح بالرجوع إلى الجدول أن أمية قد استخدم كل حروف الهجاء بنسب متفاوتة، وجاءت خياراته لحرف الروي موافقة لما هو شائع في الشعر العربي، حيث يرى إبراهيم أنيس أن حروف الروي تنقسم بحسب درجة الشيوع في الشعر العربي إلى أربعة أقسام : شائعة ومتوسطة الشيوع، وقليلة الشيوع، ونادرة[1]، وبالنظر إلى حرف الروي نلحظ أن أحرف (ب، م، ر، د، ل، ن) تمثل نسبة (61.95 %) كروي لشعر أمية، وهي نفسها الأحرف كثيرة التواتر رويا في الشعر العربي كله، وهذه الأحرف الستة تشكل أعلى نسبة ورود في شعر معظم الشعراء، وقد ارتقى أمية في هذه المجموعة بالباء والميم والراء إلى منزلة رفيعة تشكل نسبة (37.96 %).

ثم تأتي بعدها (س، هـ، ق، ت، ح، ج)، من حيث تواتر الاستخدام، وهي متوسطة الشيوع في شعر أمية تمثل نسبة (20.50 %).

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 248.

وتقل في شعر أمية (الهمزة، ش، ض، ع، ي، ك، ف، ط، غ، ث)، وهـــي مـــن الحروف قليلة الشيوع في الشعر العربي، وتكاد تنعدم حـــروف (ص، خ، ز، ذ، ظ، و).

وبهذا تكون حروف الروي في شعر أمية قد تدرجت مـــن الشـــائع إلـــى الأقـــل شيوعا، ثم إلى النادر، على النحو الذي ساد بين الشعراء القدماء.

وهو في اختياره لحروف الروي ينتقي الحروف الأكثر شيوعا لما تتوفر عليه من وضوح سمعي، كما أنها في معظمها من الحروف المجهورة، مما يجعلها أكثر تأثيرا في المتلقي، وزيادة على هذا فهي تفرض نفسها « لكونها تحتل أواخر الجـــذور فـــي العربية مما يتيح للشاعر حرية التجول في الابدالات التي يرتئيهـــا مناســـبة لإبـــراز تجاربه» [1].

والتدليل على ارتباط تواتر أصوات الروي الشائعة بنهايات الجذور يتأكد بإحصاء نسبة تواتر هذه الحروف في المعاجم، مقارنة بجذور الحـــروف الأخـــرى قليلـــة أو متوسطة أو نادرة الشيوع.

1-1-2-حركة الروّي :

روي شعرنا على أحد ضربين؛ إما مقيد وإما مطلق، والمقيد هو ما يـــرد رويـــه ساكنا، والمطلق هو ما يكون رويه متحركا بضمة أو كسرة أو فتحـــة[2]، وجلـــي أن التقسيم هنا مآله لحركة أو سكون الروي.

والقافية باعتبار حركة الروي إما مطلقة وإما مقيدة، وقد كانت خيارات الشـــاعر لها وفق الجدول الآتي :

حركة الروّي	عدد القصائد والمقطوعات

(1) محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي – شوقي أنموذجا–، ص 138.
(2) نفسه، ص 148.

القافية المطلقة	الكسرة	108
	الفتحة	65
	الضمة	53
القافية المقيدة	السكون	13

أ-القافية المطلقة :

هي التي يكون فيها الروي متحركا بالضم أو الكسر أو الفتح و«الروي المتحرك هو الكثير الشائع في الشعر العربي، ويلتزم الشعراء حركته هذه، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها»[1].

وقد نظم أمية معظم قصائده على القوافي المطلقة، إذ تبلغ قصائده على هذا النمط (226) قصيدة، بنسبة (94.56 %)، من أشعاره، وقد توزعت وفق الأشكال التالية :

أ-1-الروي المكسور :

لقد غلبت الكسرة على نهايات قوافي أمية، فالروي عنده يرد مكسورا في (108) قصيدة، أي بنسبة (45.18 %)، وهي نسبة مرتفعة يمكن أن تكون مؤشرا على علو انفعال الشاعر، ومن أمثلة ذلك قوله (من الوافر) : [2]

سوابق عبرتِي سُحيّ وفيضي وإن تَغُض الدّمُوع فلا تَغِيض
فقد أخذَ الرَدى من كان منّي بمنزلة الشفاء من المريضِ
وما وقي الرّدى بطعانِ سُمر وشدّ سَوابقَ وقِراع بِيضِ

تتألف القصيدة من (27) بيتا جاء رويّها مكسورا، وقد أضفى هذا الصوت المكسور إيقاعا خاصا انسجم مع إيقاع الحشو الذي تكرر فيه الكسر مرارا، ولعل الصوت المنخفض المكسور يدل على «الانهيار والبث والحزن والحرقة» [3].

أ-2-الروي المفتوح :

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 260.
(2) الديوان، ص 115.
(3) ينظر : عبد المالك مرتاض، السبع معلقات – مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1998، ص 222.

ورد عند أمية الروي مفتوحا في (65) قصيدة، ونسبتها (27.19 %)، والفتح يمتاز عند النطق به بانعدام «أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء وتنشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي احتكاك يصاحب النطق»[1]، ولهذا فالفتحة تسمع بوضوح أكثر مما يسمع غيرها من الأصوات، و«الفتحة وأختها الألف هما أكثر أصوات اللين شيوعا في اللغة العربية »[2]، والفتح ينسجم مع الوضوح والكشف.

ومن أمثلة الروّي المفتوح قول أمية (من البسيط) : [3]

قال اسْلُ فالحُب قَد عَنّاك قُلت أجَل   حتى أرَاجِعَ من لُبّي الذّي عَزَبَا
طرفي الذّي جَلبَ البَلْوَى إلى بَدنِي   فَلُمهُ دُوني في الخَطبِ الذّي جَلَبَا
هُو الهَوى وهَوَانِي فيه مُحتَمُل   ورُبّ مُرِ عذابٍ فِي الهَوى عَذْبَا

أ-3-الروّي المضموم :

ورد الروّي مضموما في (53) قصيدة، ونسبتها(22.17 %)، ولعل الصوت المضموم «يجسد الفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي» [4].

ومن أمثلة الروي المضموم قول أمية (من البسيط) : [5]

إنّ الرماحَ غصونٌ يُستظلُ بها   وما لهنّ سوى هَامِ العدَى ثَمرُ
وليس يصبحُ شملُ الملك منتظمًا   إلا بحيثُ ترى الهامات تنتشرُ
والرأيُ رأيك فيما أنت فاعلهُ   وأنت أدرَى بمَا تَأتي ومَا تذرُ

وبهذا تكون القافية المطلقة قد شملت الحركات جميعا كسرا وفتحا وضما، والملاحظ أن الروي المكسور قد تقدم على المفتوح والمضموم وقد كثر استخدامه مع

(1) محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي – شوقي أنموذجا–، ص 153.
(2) نفسه، ص 153.
(3) الديوان، ص 135.
(4) أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية –دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج–، دار الحوار، سوريا، ط1، 2011، ص 64.
(5) الديوان، ص 118.

(الدال والراء، والميم والنون والباء واللام والسين والقاف) على الترتيب وقل مع (الطاء والحاء).

ويلي الروي المكسور الروي المفتوح، وأكثر ما ورد مع حرف (الدال، الباء، النون، الراء، الميم، اللام) وبعدهما يظهر الروي المضموم، وهو أقل استعمالا منهما، وقد توزع استعماله على الحروف (الدال،الباء، الراء، الميم، اللام، والنون).

ب-القافية المقيدة :

وهي ما كان رويها ساكنا، وتحظى القوافي المقيدة بنسبة أقل بكثير من القوافي المطلقة من حيث عدد القصائد، حيث بلغت (13) قصيدة، بنسبة (05.43 %)، توزعت على روي (الياء، والدال، والراء، والباء، واللام)، وهي من الحروف القادرة على تحمل حركة السكون، والظهور بها في تنغيم صوتي خاص على خلاف حروف الهمس ذات الرنين الهادئ، ومن أمثلتها قول أمية (من الهزج) : [1]

ومهمَا بخِلَ الغيثُ ... لمُستَسقِيه لم يَبخل
فَكمْ من كُربة جَلى ... وكم من نِعمَة جَلّل
وكم من منّة أَسدَى ... ومن مَوهبَة خَوّل
وكَم أَبرَم من عَقدٍ ... عَلى الأيام لم يُحَال

1-2-الردف :

هو حرف مدّ قبل الروي مباشرة سواء كان (الألف، أو الواو، أو الياء)، وسُمي بذلك لأنه خلف الروي من غير فاصل، وهو ملحق في التزامه وتحمل مراعاته بالروي فجرى مجرى الردف للراكب، لأنه يليه ويلحق به[2].

وقد بلغ عدد القصائد المردوفة عند أمية (106) قصيدة، بنسبة (44.35 %) مجمل أبياتها (963) بيتا، بنسبة (46.40 %) .

وقد ورد الردف فيها بين الحروف :

(1) الديوان، ص 55، 56.

(2) محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي – شوقي أنموذجا–، ص 166.

1-2-1-الألف : وردت القافية مردوفة بالألف في (549) بيتا، بنسبة (26.45 %)، منها ما ورد في قصيدة واحدة التزم فيها الشاعر بالألف على مدار القصيدة، ومنها ما جاء في مقطوعات، أو في أبيات منفردة في قصائد أخرى .

ومن قوافيه المردوفة بالألف على مدار القصيدة قوله (من الطويل) : (1)

عذيرِي من شيبٍ أماتَ شَبَابِي وَداعٍ لغَيرِ اللّهوِ غَيرِ مُجَابِ
أرى الدَهرَ يقذي للفتى كُل مشربٍ ويَمزجُ مَعسولَ الحياةِ بصَابِ
ومَهما انقضَى شرخُ الشبابِ وطيبهُ فهيهاتَ من عودٍ لهُ وإيابِ
ولم يُطفِ نارَ الهمِ مثل زُجاجةٍ تشجُ حمياهَا بمَاء رُضَابِ

فالألف التي جاءت قبل الروي (الباء) هي ما يسمى الردف.

1-2-2-الياء : وردت القافية مردوفة بالياء في (240) بيتا، بنسبة (11.56 %)، منها ما ورد في قصيدة أو مقطوعة واحدة، ومنها ما تراوح مع الواو في قصائد ومقطوعات أخرى.

ومن أمثلة قوافيه المردوفة بالياء قوله (من الوافر) : (2)

عذيرِي من طَوالعِ في عِذَاري مُنيتُ بمنظرٍ منها بَغيضِ
لهَا لَونَانِ مُختلفُانِ جِدًا كَما اختلطَ الدُجَى بسَنَا الوميضِ
فسودّ من شَبَابي غيرَ سُودٍ وبيّضَ من مَشيبي غَير بِيضِ

وعلى شاكلة القافية التي ردفها واو وياء متبادلتان، قوله (من الوافر): (3)

ولو حكمَ الهوَى يومًا بعدلٍ لأنصفَ من يفَي ممّن يخُونُ
أمُر بداركُم فأغضّ طَرفِي مَخافةَ أن تُظنّ بنَا الظُنُونُ
واكْتمُ حُبكم عن كل واشٍ فيفضَحُ سرِيَ الدّمعُ الهتُونُ
وبي سُقمانِ : مكتَتمٌ وبادٍ وأبرحُ ما بِي السقمُ الدفينُ
حلفتُ بما حوتهُ منًى وجَمعُ وزَمزمُ والمصلَى والحُجُونُ
لقد سادَ الأنامُ بنو حديدٍ بمجدِهم وسَادِهم المكينُ

---

(1) الديوان، ص 60.

(2) الديوان، ص 100.

(3) الديوان، ص 45.

لقد راوح أمية بين حرفي المد (الواو) و(الياء) في (35) بيتا، وجلي ما بالردف من تنغيم، وخاصة في تنقل الشاعر بين الصائتين الواو والياء، مستغلا بذلك معطيات اللغة الصوتية، وما تحمله مفرداتها من تميز لحني، وكل هذا يسهم في تعزيز المستوى الإيقاعي لديه.

1-2-3-الواو : وردت القافية مردوفة بالواو في (174) بيتا، بنسبة (08.38 %)، منها ما ورد في قصيدة واحدة، ومنها ما جاء متراوحا مع الياء في قصائد ومقطوعات متنوعة.

ومن أمثلة قوافيه المردوفة بالواو قوله (من الخفيف) : [1]

طرقتنِي لدى الهجُوعِ فقالت ... أكذَا يهجَعُ المحبُ المشُوقُ
قلتُ لا تَعجلي فلم أغْفُ إلا ... طمعًا أن يَكون منكِ طُروقُ
فتولت تقولُ لفظُ ذَوي الآ ... دابِ سحرٌ يُصْبِي النُهى ويَرُوقُ
قد يمجُ الكلامُ وهو صحيحٌ ... ويلذُ المزوَرُ المخلوقُ

1-3-التأسيس :

هو ألف بينها وبين الروي حرف يسمى الدخيل، وهو متحرك، وهو ألف لازمة في قوافي الأبيات كلها، وتركها في بيت يكون عيبا، وتعرف ألف التأسيس بالقرينة[2].

ويسمى تأسيسا «لأن الألف هنا للمحافظة عليها كأنها أس للقافية»[3].

وقد أورد الشاعر (12) قصيدة قوافيها مؤسسة، أي ما نسبته (05.02 %)، وقد جاءت في (36) بيتا، نسبتها (01.73 %)، وقد جاءت القوافي المؤسسة ذات تماثل صوتي واضح أكسبها عمقا دلاليا، ومن قصائده المؤسسة (من السريع) : [4]

يا غيثُ سقِ الدَارَ في ذمتِي ... حسبكَ من غادٍ ومن رَائحِ
ضاعت يدُ الغيثِ لدى نَاهلٍ ... يكرعُ في حَوضِ النّدَى الطافحِ
إنّ رُبَا هندٍ وأَطلالُهَا ... قد رُويَت من دَمعِي السَافحِ

---

(1) الديوان، ص 92.

(2) ينظر : حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي -ظواهر التجديد-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989، ص 144.

(3) محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي – شوقي أنموذجا-، ص 167.

(4) الديوان، ص 28.

وأنــتِ يــا رُيــحُ اذكــري أنّ لِـــي   دينًا عَلـــى عُــرفِ الصّــبَا الفَــاتحِ

فالحاء هي روي هذه القصيدة، وقد تحقق فيها التأسيس بمجيئ ألف بينها وبين الروي الحاء حرف متحرك، وهذا الحرف المتحرك في لفظة (رائح) هو الهمزة، وفي لفظة (الطافح) هو الفاء، وقد أفضت القافية المؤسسة إيقاعيا فيه امتداد للصوت يتواءم مع دلالة القصيدة التي يعبر فيها الشاعر عن شكواه.

1-4-الدخيل :

هو الصوت الفاصل بين حرف الروي وألف التأسيس، وهو حرف لا يلتزم بتكراره لئلا يلتزمه الشاعر على مدار القصيدة[1]، ونسبة الدخيل في شعر أمية هي نفسها نسبة التأسيس لارتباط الصوتين ببعضهما، والدخيل في الأبيات السابقة البالغة (36) بيتا موزع كما يلي :

الحرف	الهمزة	النون	اللام	الراء	الجيم	الميم	الدال	الفاء	التاء	الكاف
عدد الأبيات	11	05	04	04	03	03	02	02	01	01

ومن مقطوعاته التي ورد فيها الدخيل حرف (الهمزة، الجيم، اللام) قوله (من السريع) : [2]

بي مــن بَنِــي الأصْــفَرِ ريــمٌ رَمَــى   قَلبِــي بسَــهمِ الحُــورِ الصَــائِبِ
ســـهمٌ مـــن اللّحـــظ رَمتْنِــي بِـــه   عَــن كَثَــبِ قَــوسِ مــن الحَاجــبِ
وكَـــم تحـــرَزَتُ فَلَـــم يُغننـــي   مَــا حيلتــي فِــي القَــدر الغَالــبِ

ففي هذه الأبيات تشكل الألف المتكررة نمطا إيقاعيا صريحا، يضاعف من قيمة الإيقاع ووضوحه، إلى جانب الروي المتكرر على مسافات عروضية ثابتة، بالإضافة إلى الدخيل المتنوع بين الهمزة والجيم واللام.

1-5-الوصل :

الوصل هو «حركة حرف الروي التي لا تكون إلا من النوع الطويل، وقد يكون الوصل عبارة عن حرف الهاء الذي يأتي بعد حرف الروي»[1]، والوصل ناتج من

---

(1) محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي – شوقي أنموذجا–، ص 168.
(2) الديوان، ص 23.

نواتج الإشباع الذي يعتري الروي بفعل الحركة الإعرابية التي تنشأ عن وجودها حركة طويلة (ألف، أو واو، أو ياء) أو هاء تلي الروي [2].

والوصل ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي :[3]

1-5-1-الحركة الطويلة نطقا وليس لها تمثيل خطي :

لقد صاغ أمية على هذا الشكل (153) قصيدة، بنسبة (64.01 %)، بلغت أبياتها (1309) بيتا، وقد توزعت بين الكسرة والضمة والفتحة على الترتيب، كما يلي :

أ-الكسرة :

نظم على هذه الحركة القصيرة (86) قصيدة، بلغت أبياتها (746) بيتا، ومما قاله أمية على هذا الشكل (من الكامل) : [4]

لم تعلُ كأسُ الراح بمنَى السَاقِي   إلا لتُرجِعَ ذَاهِبَ الأرمَاقِ

فالروي هو حرف (القاف)، والوصل ناتج عن الكسرة التابعة للروي والقافية مطلقة، والقافية المشبعة نتجت عنها (ياء) أضفت جرسا على القصيدة.

ب-الضمة :

لأمية على شاكلة هذه الحركة (50) قصيدة، مجمل أبياتها (517) بيتا، ومما قاله على هذا النمط (من البسيط) : [5]

هي العَزَائمُ من أَنصَارهَا القدرُ   وهي الكتائبُ من أشيَاعها الظَفَرُ

ج-الفتحة :

صاغ أمية على هذه الحركة (07) قصائد عدد أبياتها (46) بيتا، ومما قاله على هذه الشاكلة (من السريع) : [6]

---

(1) حازم كمال الدين، القافية -دراسة صوتية جديدة-، مكتبة الآداب، القاهرة، 1418هـ- 1998م، ص 75.

(2) محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي - شوقي أنموذجا-، ص 163.

(3) نفسه، ص 163.

(4) الديوان، ص 156.

(5) الديوان، ص 117.

(6) الديوان، ص 140.

صبٌّ براهُ السقمُ بَرْيَ القِدَاحِ   يَودُ لو ذاقَ الردَى فاستَرَاحَ
غَرامُهُ –الدهرُ–غريمٌ لهُ   ومَا لبرحِ الشوقِ عنهُ بَرَاحَ

1-5-2-الحركة الطويلة في الأصل ولها تمثيل خطي :

نظم أمية على شاكلة هذا النوع من الحركة (19) قصيدة، مجمل أبياتها (108) بيتا، وقد توزعت بين الفتحة والكسرة كما يلي :

أ-الفتحة :

وقعت الفتحة الطويلة ممثلة تمثيلا خطيا في (07) قصائد، بلغت أبياتها (45) بيتا، ومن أقواله على هذا الشكل (من المنسرح) : (1)

أبدعتَ للنَاسِ منظَرًا عجَبًا   لازلتَ تُحيي السُرورَ والطَربَا
جمَعتَ بَينَ الضدَينِ مُقتَدرًا   فمن رَأى المَاء خَالطَ اللّهَبَا

فقد لجأ أمية إلى الفتحة الممثلة في الوصل، ولهذا الشكل تنغيم لا يخفى، إذ يدع في الفضاء دويا.

ب-الكسرة :

وقعت الكسرة الطويلة ممثلة تمثيلا خطيا في (12) قصيدة، مجمل أبياتها (57) بيتا، ومما قاله على هذا الشكل (من المتقارب) : (2)

أزَهرُ الربُى إثرَ صَوبِ الغَوَادي   أمْ الحُلي فَوقَ نُحورِ الغَوانِي
أم الإلفُ زَارَ بلا مَوعدٍ   فأَبرَانِي منهُ مَا قَد بَرَانِي

فوصل هذه الأبيات مكسور أضفى جرسا على القصيدة .

ج-الضمة :

قل نصيب هذا النوع من الحركة في شعر أمية، إذ نظم عليه أبياتا متفرقة فقط جاءت موزعة فرادى في قصائد متنوعة ومجمل هذه الأبيات (06)، ومن أقواله على هذا الشكل (من السريع) : (3)

---

(1) الديوان، ص 133.

(2) الديوان، ص 72.

(3) الديوان، ص 93.

أو متعُــوا اللّحــظَ بكــم لحظَــةً وَبعــدَهَا مَــا شــئتُم فَــافعَلُوا
لمْ تعدِلُوا في الحُب عــن خلقكُــم إذ جُــرتُم فيــه ولَــم تَعْــدلُوا

د-الهاء :

إذا كان الوصل (هاء) فيشترط «أن يكون ما قبلها متحركا، وهذه الهاء قد تكــون ساكنة أو متحركة مفتوحة أو متحركة مضمومة أو متحركة مكسورة»[1].

والهاء حرف احتكاكي مهموس مرقق يقع وصلا في حالات أربع : هاء السكت، هاء التأنيث، هاء الضمير الساكنة، هاء الضمير المتحركة[2].

ولأمية (39) قصيدة، وصلها هاء مجمل أبياتها (193) بيتا، توزعت على النحو الآتي :

-**أما الهاء الساكنة** فوقعت في (5) قصائد عدد أبياتها (31) بيتا، منها مــا قالــه أمية (من المنسرح) : [3]

كــم صَــاحبٍ غَرّنِــي بظَــاهرهِ وخَــانَ عنــدَ السِــبَارِ وَالخبْــرَه
كأنّــــه دَوحَــــةٌ مُنــــوّرَة لهَــا ثِمَــارٌ كريهــةٌ مُــرَه
يَزورنِــي مَثريًــا ويَطرُقنِــي ولا أرَاهُ فــي الضــيق وَالعُســرَه

(الراء) روي والهاء الساكنة وصل، وهي هاء منقلة عن التاء (الخبــرة، مــرة، العسرة).

-**وعن الهاء المتحركة المفتوحة** وصلا، أورد (07) قصائد أبياتها (45) بيتــا، منها قول أمية (من الكامل) : [4]

ســعدَتْ بنصــحكَ واجتهَــادكَ دَولَــةٌ ألقَــت إليــكَ عِنانهَــا وَذمَامهَــا
فَلكم رَفعتُ مــن الخطُــوبِ سَــدادَهَا وكُفيتُ من نُوبِ الزّمَــان عِظَامُهــا

(1) محمد عبد المنعم خفاجي، في عروض الشعر العربي، مكتبة القاهرة، مصر، ط1 ، د.ت، ص 166، 167.

(2) محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي – شوقي أنموذجا-، ص 165.

(3) الديوان ص 53.

(4) الديوان، ص 108.

فالروي حرف (الميم)، وهاء ضمير المؤنث (ها) وصل، والقافية المطلقة أعطت إيقاعا طويلا وجرسا عذبا.

-**والوصل الناتج عن هاء متحركة مضمومة** ورد في (11) قصيدة، عدد أبياتها (60) بيتا، منها قول أمية (من الكامل) : [1]

نفسِي فداءُ أبـي الفُـوارسِ فَارسًـا مـن مُقلتيـهِ سـنَانهُ وَحُسـامُه
بطـلٌ كـأنّ بسـرجِهِ مـن قَـدّهِ غُصـنًا يَميـلُ بمعطَفَيـه قَوامُـهُ
يَزْهَـى الجَـوادُ بـه فَتحسَـبُ أنّـهُ ذُو نَشـوَةٍ قـد رنّحتُـهُ مُدامُـهُ

فالميم روي والهاء وصل.

-**أما الهاء المتحركة بالكسر الواقعة وصلا** فهي وردت في (12) قصيدة، مجمل أبياتها (57) بيتا، منها قوله (من الطويل) : [2]

وأغيدَ معسـولَ المَراشِـفِ وَاللّمَـى ألّـمَ بنَـا والبـدرُ تحـتَ نِقَابِـه
من البيضِ تُدمِي البيض دُون خيَامـه وتمرحُ قُبُ الخَيـلِ حَـولَ قِبَابِـه
تُخطِـي إلينَـا كـلُ خـوف ورقبـةِ وزارَ وزَأْرُ اللّيـثِ دُون حِجَابِـه

فالدال روي، والهاء وصل والقافية مطلقة.

1-6-الخروج :

هو حرف مد (ألف، واو، ياء) ينشأ من إشباع حركة هاء الوصل، وهذه الحركة قد تكون الفتحة فينشأ عنها الألف، أو الضمة فينشأ عنها الواو، أو الكسرة فتنشأ عنها الياء[3].

---

(1) الديوان، ص 37.

(2) الديوان، ص 108.

(3) محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي – شوقي أنموذجا–، ص 198.

ومعنى هذا أن للقافية نوعين من الإشباع، الأول إشباع حرف الروي، وهذا ينتج عنه الوصل، والثاني إشباع هاء الوصل وهذا ما ينتج عنه الخروج.

وقد بلغ عدد قصائد أمية التي بها خروج (30) قصيدة، مجمل أبياتها (162) بيتا، وقد توزعت كما يلي :

-وردت الألف خروجا في (07) قصائد، عدد أبياتها (45) بيتا، منها قوله (من المنسرح) : (1)

معاهــدَ الحــيّ كنــتُ أعهــدُهَا بِسَلا عَلى الحَــائمينَ مَوردُهَــا

والبــيضُ بــيضُ الظبــي مجــردةٌ يَحمِي حِمَــى هِنــدِهَا مُهنَــدُها

وكَــم وكَــم ليلــة غَنيّــت بهَــا تُســعدُني غِيــدُهَا وأُســعدُهَا

-أما الياء فقد جاءت صوت خروج في (12) قصيدة، أبياتها (57) بيتــا، منهــا قوله (من البسيط) : (2)

أفــدِي كُليبــة إذْ شَــبهتُ غُرتَهَــا بطلَعة الشّمس فاغتاظَت لتشــبيهِي

وأعرضَتْ وهي غضْبَي فاعتذَرتُ لهَا وربُّ ذنــبِ أقَــالَ العُــذرَ جَانِيــه

فهل للشّمس طرفٌ مثــل طرفِــي ذَا إنْ كنتَ تَفهمُ معنى مــن مَعانِيــه

-بينما وقعت الواو خروجا في (11) قصيدة، عدد أبياتها (60) بيتا.

ومنها قوله (من البسيط) : (3)

تجري الأمورُ على حكمُ القضاءِ وفــي طيّ الحوادثِ مَحبــوبٌ ومكــرَوه

فرُبّمــا ســرَني مَــا بِــتُ أحــذَرُه وربّما سَــاءنِي مَــا بِــتّ أرْجُــوه

ففي هذه الأبيات يتضح إشباع حركة الهاء مما يدع أثرا موسيقيا ونغما تطرب له الأذن، إذ للهاء هسيس يجلله الإشباع الصوتي في نهاية مقاطع القصيدة.

وعلى الجملة، فإن حروف القافية في شعر أمية كانت تتميز بالشمولية والتنــوع والتعدد النغمي، ويعود ذلك لكون القوافي الموظفة بين التقييد والإطلاق تشــمل كــل حروف المعجم، بالإضافة لاستغلال الشاعر لكل الإمكانات الصوتية المتباينة، التــي كانت من خلال استعمال القوافي المردوفة والموصولة والمؤسسة، ومن خلال التنويع

(1) الديوان، ص 143.

(2) الديوان، ص 83.

(3) الديوان، ص 164.

في حرف الروي، وكل ذلك أسهم في ترقية إيقاعات القافية، وعزز حضورها كبنية ذات قيمة مهمة تتصل مباشرة بالأفق الجمالي العام للنص الشعري، وتشارك كغيرها من العناصر في أدبية الخطاب وجماليته.

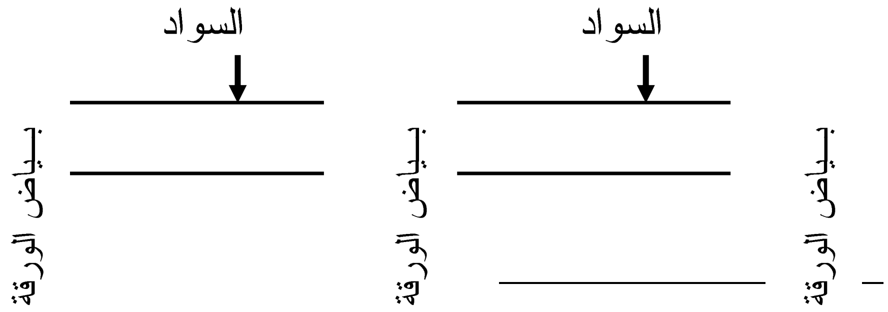
المبحث الثاني – هندسة القصيدة في تشكيلها الإيقاعي :

تمتد صلة الشعر بالإيقاع إلى الجذور الأولى لنشأة كلمة شعر، وتطورت هذه الصلة بتطور الفن الشعري حتى أصبحت القصيدة المنظومة محكومة بهندسة إيقاعية منتظمة لا تقبل الخلل، وأصبحت تركن إلى بناء تهيأ له أن يتميز بين أنماط الإبداع الأدبي الأخرى.

والقصيدة مثلما لها من الإيقاع واللغة والصورة، لها من هندسة البناء، والقدرة على هندسة بناء العمل الشعري لها من القيمة ما للقدرة على صياغة مضامين قيمة[1].

والقصيدة العمودية لها هندسة بناء مغايرة، ولفهم كل أبعادها ودلالاتها لابد من الإحاطة بكل الجوانب الآنفة الذكر مع الإلمام بهندستها، وهذا ما عرف بـ(الاشتغال الفضائي) في النص الشعري، حيث إن « النص الشعري لم يلبث وهو يتحقق كتابة، أن تبين فضائيا وفق الصورة التي ينسحب بها سواد الكتابة على بياض السند، رقعة كان هذا الأخير أو ورقة أو قماشا أو جدارا»[2]، والهيئة الفضائية هي التي تسمح للقارئ أن يستقرئ هذا الجنس الخطابي.

والقصيدة العمودية تتميز هندستها بشكل عمودي تتوازى فيه الأشطر وتتقابل أفقيا كالآتي : [3]



(1) [illegible] راوية يحياوي، شعر أدونيس [illegible] لالة، منشورات إتحاد الكتاب [illegible] دمشق، سوريا، 2008، ص 316.

(2) محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، ص 136.

(3) ينظر : راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، ص 317، 318.

فالأبيات في الشكل تمثلها الأشطر التي ترصف أفقيا، وكل شطرين يتقابلان في خط واحد مع فاصل بياض منتظم بينهما، وتتبع الأبيات الأخرى المبنية على التناظر والتقابل، وهذا التوازي مفاده إمتاع العين، فتتوازى لذة العين مع لذة الأذن، وفي هذا الانتظام سحر القصيدة القديمة.

وفي هذه الهندسة التي تشمل الأبيات (السواد)، والورقة (البياض)، يتحدد الصوت والصمت على المستوى الكتابي للقصيدة بالسواد رمز (الصوت)، والبياض رمز (الصمت)، إذ للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر، فالنظم يقتضيه باعتباره صمتا يحيط بالقصيدة [1].

وتتميز القصيدة العمودية بأنواع مختلفة من الهندسة تشكل بنيتها الإيقاعية، وهي تتحدد من خلال موقع السواد (الصوت)، على البياض (الصمت)، فالشاعر وهو يكتب خطابه الشعري يعرف مسبقا حدود المكان عند كتابة النص، فيمارس لعبة الكتابة داخل إطار مقفل تحكمه تقاليد بصرية اعتادها هو والقارئ تجعل العينين مركزتين على بنية مكانية يمليها منطق المباشرة لجسد الكلمة بوصفها شكلا حسيا متلفظا به ومرئيا في حالة الكتابة.

فالهندسة الإيقاعية ضرورة تعزز جمالية الخطاب، وشرط يمنع اللغة من التقهقر نحو النثرية، وهي فعالية بنيوية تتآزر فيها عناصر متباينة، فتتجاوز الوظيفة الموسيقية البحتة إلى نوع من التعالق المتشابك، الذي يولد فضاء مفتوحا.

ويمكن النظر إلى كل قصائد أمية على هذا الأساس، إذ يقوم تشكيلها الإيقاعي على تفاصيل اللعبة القائمة بين السواد والبياض، وكل إيقاع يشتغل على فضاء هندسي محدد في القصيدة، فمثلا التصريع يتقدم دائما في هندسة القصيدة، ويوفر لها من البدء نفسا نغميا إيقاعيا جذابا، وقد بحث القدماء عن تفسير لهذه الهندسة، ومالها من علاقة بالفضاء المكاني المتمثل في نهاية شطري البيت الأول، فرأى **ابن رشيق القيرواني**

---

(1) ينظر : جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 98.

أنّ التصريع مشتق من مصراعي الباب، فكل نصف بيت (شطر) مصراع[1]، والباب علامة على المدخل.

وإلى جانب التصريع نجد مظاهر إيقاعية أخرى في القصيدة تقوم على التلاعب بهندسة الأبيات، وأهمها : التصريع، التصدير، التدوير، التطريز، الازدواج الصوتي، القافية الداخلية الملتزمة، وسنقف عند كل منها على التوالي :

أولا-التصريع :

هو ركن هام من الأركان الإيقاعية المميزة للشعر العربي، فقد كان ملازما لمطالع الشعر، وهو نمط بنائي إيقاعي يتم فيه بناء الجملة الشعرية على مستوى الحرف الواحد، وهو تماثل العروض والضرب وزنا وتقفية في البيت الأول في القصيدة؛ أي جعل البيت مقسوما إلى نصفين يكون آخر النصف الأول، كآخر النصف الثاني[2].

ويرجع إقبال كثير من الشعراء على تصريع مطالع قصائدهم إلى ارتباط التصريع بالتقفية التي هي من محددات شعرية النص في مقابل النثر، وفي هذا يقول **قدامة بن جعفر** : « إنما يذهب الشعراء المطبوعون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التّسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج به عن مذهب النثر» [3].

وعلى هذا فإن دخول الشاعر في الوزن والقافية إعلان من أول بيت في القصيدة بمجاوزة النثر والعدول عنه، ولعل هذا هو الذي دفع الشاعر القديم إلى التصريع في أول بيت من أبيات القصيدة، وهو بذلك يعقد اتفاقا مع سامعيه على نوع المقطع الذي اختاره للوقف عليه في نهاية الأبيات المقفاة، وعلى السامعين أن يهيئوا أنفسهم لتلقي

---

(1) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 174/1.

(2) ينظر : قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكلات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1980، ص 86. وينظر : ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 326/1.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 90.

مشابهات هذا الصوت المختار[1]، مما يؤدي دلاليا إلى عملية تماسك في الصياغة بين الشطرين.

وللتصريع أهمية كبيرة في الخطاب الشعري، فله دور تحفيزي لتقبل الشعر ومسايرته في دورة الخطاب، ليكون بعدئذ أحد العوامل المرافقة للخطاب الشعري والمدعمة لمبدأ التبليغ على المستوى الإيقاعي، والشاعر إذ يصرّع إنما يهيئ السامع لاستقبال شكل إيقاعي معين، أو لتقبل خطابه بما يحمله من مكونات صوتية ونغمية، فلا يتحول عنه ولا يرغب في مجرى آخر غير ما اعتادت عليه أذنه لأول وهلة.

فللتصريع أثر بارز ومؤثر في سامعيه من الناحية الإيقاعية والجمالية، وبما يحمله من طاقات إخبارية وتركيبية أيضا.

وقد اهتم شعراء الأندلس بهذا المظهر الموسيقي الهام بوعي منهم بما يتركه من أثر بالغ في سامعيه، ولأهميته في تحسين الشعر وتجويده، وأمية نهج درب من سبقه من شعراء الأندلس في الاعتناء بالتصريع انطلاقا من أهميته في اجتلاب المعاني الحسان، وتأثيره في النفوس، وجذب الأسماع، وتعلقه بجدار الذاكرة، وجاء به في نصوصه الشعرية لإثارة الانفعال والحالات النفسية المختلفة، وللتأكيد على بعض المقاطع الصوتية التي يأتي بها في المطلع، الذي هو أول ما يقع في السمع من القصيدة والدال على ما بعده.

وفي دراسة إحصائية لمطالع قصائد أمية نجد أن مطالعه تتوزع على النحو الآتي:

-اثنان وتسعون(92) مطلعا مصرّعا، بنسبة (38.49 %).

-مائة وسبعة وأربعون(147) مطلعا غير مصرّع، بنسبة (61.50 %) من مجموع القصائد.

وفي هذا دليل على اهتمامه بهذه الظاهرة لأهميتها وارتباطها بالنظام القافوي الذي هو إحدى اللبنات التي تحدد شعرية النص وتبعده عن باب النثر؛ ولا يخفى ما

---

(1) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1410هـ، 1990م، ص 37.

في التصريع من جاذبية إيقاعية تشد انتباه المخاطب، وذلك بسبب التركيز الصوتي على مقطع معين في نهاية الشطر الأول، مما يترك فسحة للمتلقي ليتوقع القافية على المقطع نفسه في نهاية الشطر الثاني، وهذا يؤدي إلى مشاركة المخاطب في عملية بناء القصيدة، كما أن التصريع يقوي النغم في البيت، ويشد أجزاءه بعضها إلى بعضها الآخر، مما يسهم في منح النص انسجاما وتماسكا على المستوى الإيقاعي.

قال في مدح الحسن بن علي بن يحي (من البسيط) : (1)

لمْ يدْعُنِي الشَوقُ إلا اقْتَادنِي طَربًا ... ولمْ يَدعْ لي في غَير الصّبَا أربًا

لقد تطابقت آخر كلمة في المصراع الأول (طربا)، مع آخر كلمة في المصراع الثاني (أربا)، ببنيتها الوزنية والصرفية، واكتمل هذا التطابق بحرف الباء المطلق المشبع، حيث منح هذا التشكيل قيمة إيقاعية تتواءم مع الحس السمعي، الذي يكسب القيمة من خلال الإيقاعات المنتظمة.

وكقوله أيضا في مدة اعتقاله بمصر (من الطويل) : (2)

هُمُومٌ سكنّ القَلبَ أيْسَرُهَا يُضنِي ... وَوقْدُ خُطوبٍ بَعضُهَا المُهلك المُفنِي

فقد وقع التصريع بين لفظتي (يضني – المفني) على مستوى الحرف، مما وفر نفسا نغميا إيقاعيا للمشهد الشعري الذي يحرك الفاعلية الدلالية للنص.

وقال أيضا (من الوافر) : (3)

أيَحْيي الدهرُ منّي مَا أَمَاتَا ... ويَرجِعُ من شَبابِي مَا أفَاتَا

ومَا بلَغَ الفَتَى الخَمسِين إلاّ ... ذَوىَ غُصنُ الصبَا منهُ فَمَاتَا

وافق أمية في البيت الأول صورتي العروض والضرب من خلال اتفاق قافية الصدر (أماتا)، مع العجز (أفاتا)، ويبدو التصريع قويا من خلال التآلف في الحركات مع ما قبلها من الاسم الموصول(ما) وهذا ما جعل المصراعين أكثر تآلفا وتماثلا.

وقال مهنئا (من الوافر): (4)

---

(1) الديوان، ص 134.

(2) الديوان، ص 47.

(3) الديوان، ص 136.

(4) الديوان، ص 124.

سَـــبقتَ فَعَـــزّ شَـــأوُكَ أنْ تُنَـــالا وَجَـــلَّ عُلْـــوُ قَـــدركَ أنْ يُعَـــالَى

يبدو التصريع في البيت قويا قوة الانسجام والتناظر في مصراعيه، مـــن خـــلال التآلف في الحركات (تنالا–يعالى)، وباعتبار السواكن المتنـــاظرة فـــي المصـــراعين يشتمل على حرف اللين (الألف) فضلا عن أنّ اللام في كـــلا المصـــراعين صـــوت مجهور.

وقد اهتم أمية بالتصريع أيا كان موضوع الخطاب الشعري، غزلا أو مـــدحا أو وصفا أو شكوى أو فخرا.

قال يرثي أم يحي : (1)

تُضَايقُنَا الدُنيّا ونَحنُ لَهَـــا نَهَـــبُ وتُوسُعنَا حُزْنًا ونَحنُ لهَا حـــزبُ

ومَا وهَبتْ إلا اسْـــتَرَدَت هِبَاتِهَـــا وجَدوَى اللّيَالي إنْ تَحققَتْهَا سَلَبُ

جاء الانسجام الإيقاعي في مصراعي البيت (نهب، حزب)، وتطابقت الكلمتان في الوزن والحركات، وسرت بانسيابية مع غيرها من المفردات، لتعبـــر عمـــا يعانيـــه الشاعر من لوعة الفقد، مما أسهم في ثراء الإيقاع الموسيقي لينســـجم مـــع الغـــرض المراد.

وقد ورد التصريع عند أمية مكررا في مجموعة أبيات متتالية، يقول في الوصف (من الرجز) : (2)

ولَيلَـــــةٍ دَائمـــــةُ الغُســـــوقِ بَعيدَة المَمْسَى مـــن الشُـــرُوق

كلَيْلَـــــةِ المتـــــيّمِ المُشـــــوقِ أطَالَ فـــي ظَلمائِهَـــا تَـــأريقِي

فالشاعر في كل بيت من القصيدة يوائم بين العروض والضرب، وهو بذلك يحقق إيقاعية عالية، فيتحقق الانسجام والتناسق.

وهذه نماذج أخرى من التصريع عند أمية (من الطويل): (3)

بكَ ابنَ علي كفَّ عن خَطبهِ الدهرُ وقَام عَمُودُ الدينِ واسْتوسَـــقَ الأمـــرُ

قال (من البسيط) : (1)

(1) الديوان، ص 46.

(2) الديوان، ص 84.

(3) الديوان، ص 70.

هي العزائمُ مــن أنْصَــارهَا القَــدرُ وهي الكتَائبُ من أشْيَاعِهَا الظَفَــرُ

قال (من الرجز) : [2]

هذَا الأصيلُ فاسْقِنِي حتّــى السَــحَر من قَهوةٍ كالخَمرِ تَرمِــي بالشَــرَر

قال (من الوافر) : [3]

لئنْ عرضتْ نــوىْ وعُــدتَ عــوادٍ أدَالــتْ مــن دنُــوكَ بالعِبَــادِ

نخلص إلى أن التصريع ظاهرة فعالة أسهمت في بناء هندسة القصيدة، وظفها أمية في شعره مدركا أهميتها في بناء النص الشعري، وحقق من خلالها التناغم الموسيقي والتشابه الدلالي، في مواطن كثيرة، وأكد قدرته على التعبير، وثراء المعجم الشعري عنده.

فالتصريع عند أمية يشكل رافدا إيقاعيا مهما يعطي نغما وتناظرا موسيقيين، ويلفت انتباه المتلقي، ويجذبه إلى متابعة القراءة، وقد حرص فيه على تحقيق الانسجام والتناسب في الحركات والسكنات والوزن، ووفق في ذلك أغلب الأحيان.

ثانيا-التدوير :

يتحدد مفهوم التدوير بوصفه مصطلحا فنيا بأنه انشطار الكلمة بين شطري البيت في القصيدة التقليدية، مع استقلال كل شطر بوحداته الإيقاعية، و«هو أن يستدعي وزن البيت أن يكون بعض حروفه كلمة من آخر الشطر الأول داخلة في وزن الشطر الثاني، وفي هذه الحال قد يكتب البيت الشعري بدون فاصل بين شطريه» [4].

وقد نشأ التدوير بشكله الأولي البسيط في المراحل الأولى لنشوء القصيدة العربية التقليدية وتطورها، وهو يدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها، والتأثير الشكلي لهذه التقنية الإيقاعية لم يكن يتعدى بأي حال من الأحوال مهمة التواصل الموسيقي الموجود بين شطري البيت الواحد.

---

(1) الديوان، ص 117.

(2) الديوان، ص 69.

(3) الديوان، ص 87.

(4) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 56.

إن التدوير يربط بين الأشطر الشعرية فتنساب الدلالة عبر التفعــيلات، وتطــول الجملة الشعرية التي تنظم النص، وتمتد استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية، وآلية التدوير تنبثق من صميم النص، وتنطوي على تنوع في الأصوات، فضلا عن إضفائها لسرعة واضحة في إيقاع القصيدة، وإلى ضمان وحدة التفعيلات، ولهــذا تحقق للقصيدة وحدة نغمية كلية.

ويعد التدوير من الخصائص الأسلوبية في شعر أمية، وذلك لما له مــن وظيفــة أساسية على المستوى الإيقاعي في النص الشعري، ولما لــه مــن علاقــة بهندســة الشطرين، أيضا بسبب تواتره في شعره، إذ بلغ عدد القصائد التي وقع فيها التــدوير أربعين قصيدة (40)، وتشكل هذه القصائد ما نسبته (1.67%)، أما عــدد الأبيــات التي وقع فيها التدوير فهو (158) بيتا، ما نسبته (7.61 %).

قال أمية في استدعاء صديق يوم مطر وبرد (من الخفيف) : [1]

هُــو يَــومٌ كمَــا تَــراهُ مطيــرُ ... كَلِــبَ القــرُّ فيــه والزَّمهَريــرُ

وهَمَــي مَــاؤُه كمَــا ذرّفَ الدَّمــ ... ــعَ مــنَ الوجــدِ عاشــقٌ مهْجُــورُ

وأَراتَــا الغَمَــامَ والبَــردَ ثَوبيــ ... ــنِ عَلينَــا كلاهُمَــا مَجْــرُورُ

ولَدَينَا شَمسَــانِ شَــمسٌ مــنَ الــرَّا ... حِ وشَــمسٌ تَســعَى بِهَــا وتَــدُورُ

لجأ أمية في هذه الأبيات للتدوير لاستكمال الوزن العروضي، فجاءت الكلمــات (الدمع، ثوبين، الراح)، موزعة بيت الشطرين، مما خلق نسيجا مترابطا بين الأبيات، وجعلها تتدفق دون وقفة عروضية، فتتحول إلى وحدة متكاملة إيقاعيا ودلاليا.

ومما قاله في العتاب (من الخفيف) : [2]

أَنتَ أهْدَى من أنْ يَكُون لَــكَ الدَّهْــ ... ــرُ بخَطــب مُقَــابلاً مُســتَفزًا

فلِهَــذَا أَمْسَــكتُ عَــن أَنْ أُعَزِيْــ ... ــكَ، لأنِــي رَأيــتُ ذلــكَ عَجْــزًا

فَابقَ واســلَم للمُلــكِ عَينًــا وللإخــ ... ــوانِ عَونًــا وللْمؤمِــل كنْــزًا

تقوم هذه الأبيات في تشكيل بنيتها الموسيقية على تقنية التدوير التي تعطي منحى بصريا للقصيدة أثناء القراءة البصرية، فالبياض موزع بشكل منتظم نحــو الفضــاء

---

(1) الديوان، ص 146.

(2) الديوان، ص 36.

النصي، وكان الشاعر يوقظ في القارئ كل الحواس ليتابع نصه فيعطي لــه حــالات للقراءة.

وقال أيضا وقد رأى أبا عبد الله بن بشير يخاطبه في المنام (من الخفيف) : (1)

يأبَى منْ صفَا فأصبَحَ فــي اليَقَــــظةِ والنَّــومِ مُؤنسِــي ونَــديمِي

قُدَّ بَينِــي وَبينَــهُ الــوُدُّ والإخْــــلاصُ في الحَــالتَينِ قَــدَّ الأديــمِ

نَلْتقــــي فِيهَــا فَنرتَــــعُ مـــن آ دَابنَا الغُــرِّ فــي جِنَــانِ النَّعــيمِ

غَير أنّ اللّقاءَ فــي الحُلــم أشْــفَى لجَوى الشوقِ عندَ أهــلِ الحُلُــومِ

ففي هذه الأبيات يبرز التدوير بنظامه الخاص على مقاطع القصيدة بما يتناســب مع الواقع الدلالي والإيقاعي لكل بيت.

وبشكل عام فالحضور المهيمن والمنظم لتقنية التدوير يتوافق مع هندسة الأبيــات من جهة، كما يتوافق مع الواقع الدلالي من جهة أخرى، وبهذا فــإن التــدوير يســهم إسهاما مباشرا وفاعلا في القصيدة العمودية التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية على هذه التقنية انطلاقا من ضرورات تتعلق بتجربة القصيدة وخصوصيتها.

ثالثا–التصدير :

التصدير فعالية إيقاعية تسهم في توفير إيقاع متناغم مع القافية، وانســجام فــي البيت الواحد الذي يبنى على آلية تربط أول البيت بالقافية، أو القافية بــأول البيــت، فيتحقق الانسجام والوحدة بين الشطرين صوتيا ودلاليا، وهو يهيئ لاستخراج قــوافي الشعر « والتصدير قريب من الترديد، والفرق بينهما أن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور...والترديد يقع في أضعاف البيت» (2).

وهو يتم بأشكال متعددة على مستوى الكلمة لا الحرف الواحد، بحيث تكون إحدى « الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجــانس فــي آخــر البيــت،

---

(1) الديوان، ص 79، 80. هو أبو عبد الله محمد بن عبد الصمد بن بشير التنوخي، من شعراء بلاد علي بن يحي الصنهاجي بالمهدية. (ينظر: الحكيم أمية بن عبد العزيز الداني، الديوان، جمع وتحقيق محمد المرزوقي، ص 48).

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 3/2.

والأخرى قبلها في المواقع الخمسة من البيت، وهي : صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع والثاني وحشوه»[1]، وتبرز هنا السمة الإيقاعية من بناء جمل شعرية بألفاظ تتآلف مع مفردة القافية انطلاقا من مواقع محددة في البيت الشعري.

وإذا كان التكرار مظهرا من مظاهر السلطة المرتبة للنص[2]، فالتصدير وجه من وجوه تحقيق هذه السلطة، يجريها الشاعر في مجال البيت المفرد فينتظم بلفظ التصدير مكوناته إذ ينصبه لها؛ قال **ابن رشيق** : « كان **أبو تمام** ينصب القافية للبيت ليعلق الأعجاز بالصدور؛ وذلك هو التصدير في الشعر»[3].

فاللفظة التي تقع ختاما للبيت الشعري، تتصدر البيت وتتعدد بينهما ألفاظ منها ما قد يكون مشتقا منها في ذاتها، فيتحول الشكل الهندسي التعبيري إلى بنية مغلقة بدايتها هي نهايتها، والتسمية ذاتها (التصدير) تشي بهذا الناتج الدلالي.

والتصدير يمثل ظاهرة بارزة في شعر أمية، وقد ورد بصور متنوعة منها ما جاء في مستوى الشطرين، وهو أقوى الصور تأثيرا صوتيا وتنغيميا لما يشتمل عليه من مماثلة صوتية ودلالية بين شطري البيت، ومنها ما ورد على مستوى الشطر الثاني وحده، والأبيات التالية توضح ذلك :

قال أمية (من الرجز): [4]

تشكُرُ للغَيثِ جميلَ صنُعهِ   ومَا استَدَامَ الصنعُ إلاَّ من شكر

وقال (من المتدارك) : [5]

أفنَاهَا الدهرُ سوى رَمقٍ   لوْ لمْ نتَداركُهُ لفَنِيَ

وقال (من الطويل) : [6]

إذا هدَمَ الناسُ المَعالي أشَادَها   ولن يَستَوي البَانِي ومَنْ شَأنُه الهَدمُ

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق : عبد المجيد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص 541.

(2) I . Lot man, La Structure du texte artistique, 1973, Gallimatd, p166.

(3) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 209/1.

(4) الديوان، ص 69.

(5) الديوان، ص 68.

(6) الديوان، ص 74.

وقال (من الكامل): [1]

يَا شَاكيًا عنَــتَ الزَّمَــان وجَــورَهُ   ألَمِمْ به تُلمِمْ بمشكَى الشَــاكِي

وقال (من الطويل) : [2]

بعثتُ به أُنسِي وقَد كَــانَ عَازبًــا   فلا غَرْوَ أن سَمَيتُه بَاعثَ الأُنسِ

في هذه الأبيات يتجاوب صدر الشطر الأول مع قافية الشطر الثاني مــن خــلال الكلمات (نشكر–شكر)، (أفناها–لفني)، (شاكيا–الشاكي)، (بعت بــه أنســي–باعــث الأنس) محققا عودة الثاني إلى الأول بما يشبه الدائرة النغمية، وقد حقق هذا التصدير نوعا من الإيقاع الذي أحكم موسيقى الأبيات من خلال تموقعــه فــي بدايــة البيــت ونهايته، فتشابه الحروف في البداية والنهاية أسهم في انسجام الجملة الموســيقية أمــا دلاليا فقد أفاد توكيد المعنى من خلال تكرار اللفظ.

وقال أمية (من الطويل) : [3]

وهَيهــاتَ أن تَنْــأَى عَلِــيَّ شــريدةٌ   ولِي فكرٌ يَدنُو لهَا الأبعَدُ الأنْــأَى

وقال (من الوافر): [4]

فلَــوْ جَــازَ الخُلُــودُ خَلَــدتَ فَــردًا   ولَكــنْ لا سَــبيلَ إلـــى الخُلُــودِ

وقال (من الوافر) : [5]

بكيتُ علــى الفــرَاتِ غــداةَ شــطوا   فظنَّ النَاسُ من دَمعِــي الفُرَاتَــا

في هذه الأبيات تكررت كلمة القافية في حشو المصراع الأول فأنتجــت تجاوبــا إيقاعيا بين وسط الشطر الأول، وآخر الشطر الثاني مــن خــلال الكلمــات (تنــأى، الأنأى)، (الخلود خلدت، الخلود) (الفرات، الفراتا)، وقد أسهم هذا التصدير في تحقيق التماثل الإيقاعي بين بداية البيت ونهايته، وهو في هندسته الإيقاعية يمثل حلقة مغلقــة

---

(1) الديوان، ص 157.

(2) الديوان، ص 86.

(3) الديوان، ص 33.

(4) الديوان، ص 44.

(5) الديوان، ص 136.

يرتبط فيها أول الكلام بآخره، حيث ورد اللفظ في بداية الشطر الأول ثم ينمو بعده المعنى وصولا إلى قافية يتكرر فيها هذا اللفظ.

قال أمية (من الطويل): (1)

أقمتُ علَى رَسمِ الوفَاءِ لغَادرٍ حرامٌ عليهِ أن يُزايلَهُ الغَدرُ

وقال (من الوافر) : (2)

غدَا في خَيلِ مَولاَنَا وَجِيهًا وحقَ لَهُ يسمَّى بالوجِيهِ

وقال (من الوافر) : (3)

برزتَ لجَمعهِم فَردًا وَحيدًا فَردّ الجَمْعُ بالفَرْدِ الوحِيدِ

وقال (من الكامل): (4)

فَتَغلغلْتْ بَينَ الْحَشَا وَتَمكنَتْ منْ قَلبِي المَصرُوع كُلَ تَمكُن

وقال (من الطويل): (5)

لأنَّكَ إنْ أوعَدتَه أو وَعَدتَهُ وفيتَ فلمْ تُخلفْ وَعيدًا ولا وعدَا

نلحظ في الأبيات المتقدمة تجاوبا بين آخر الشطر الأول، وقافية الشطر الثاني، وهو ما يسمى في النقد القديم بـ(تصدير التقفية)، وهو بين (لغادر، الغدر)، (وجيها، الوجيه)، (وحيد، الوحيد)، (وتمكنت، كل التمكن)، (أوعدته أو وعدته، وعيد ولا وعدا)، وهذا النمط من التصدير يؤثر في المتلقي حين يأذن له بتوقع القافية التي يستعملها الشاعر ربما دون قصد(6).

وقال أمية (من الطويل): (7)

---

(1) الديوان، ص 104.

(2) الديوان، ص 72.

(3) الديوان، ص 43.

(4) الديوان، ص 41.

(5) الديوان، ص 109.

(6) الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق : محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط1،1991، ص 10.

(7) الديوان، ص 86.

وهَا أنَـــا إذْ عَارضَـــتُهُ فـــي رَويـــهِ   كَملتَمَسٍ نَيلَ الكَواكِـــبِ بِـــاللَّمسِ

وقال (من المتقارب) : [1]

أمْ الإلــــــفُ زارَ بـــــــلا مَوعِـــــــد   فَأبْرَاني منـــهُ مَـــا قَـــد بَرانِـــي

لقد رد أمية صدر المصراع الثاني على عجزه، فأعطى التصدير الحاصل بين (كمتلمس، باللمس)، (فأبراني، براني)إيقاعا منسجما ناتجا عن التكرار الصوتي، وهذا ما أسهم في نقل حركة متواصلة في إيقاع الشطر الثاني، نتيجة لتقارب الوحدات الصوتية وتماثلها.

وقال (من المتقارب): [2]

كتـــــابٌ نَفَيـــــت اكتئـــــابِي بِـــــه   ونِلت الأمَـــانِي بِظِـــلِ الأَمَـــانِي

وقال (من الطويل) : [3]

وبُـــدلتُ مـــنْ إينَاسِـــهِ بِشَماسِـــهِ   وعُوضْتُ مـــن إعْتَابِـــه بِعِتَابِـــهِ

وقال (من الطويل) : [4]

تمرُ بهَـــا ريـــحٌ الجنـــوبِ عَليْلَـــةً   فتبعثُ أنْفَاسَ الحَياةِ إلى الـــنَّفَسِ

يظهر التجاوب بين حشو المصراع الثاني وآخره بين (الأماني، الأماني)، (إعتابه، بعتابه)، (أنفاس، النفس)، وهذا ماجعل الإيقاع ينساب بنفس واحد، مكونا رابطا قويا بين حشو الشطر الثاني وقافيته.

والأمثلة على هذه الصور للتصدير كثيرة لاعتماد أمية على ترابط المعنى بين القافية وأجزاء البيت، فحقق التصدير في شعره نوعا من التناغم والتجانس القائم على تطابق الأصوات بين الألفاظ، وهذا ما أسهم في تقوية الإيقاع وتثبيت الدلالة، وأكد أن هذه الفعالية الإيقاعية لها قيمتها الموسيقية والدلالية.

وهكذا نجد أن القافية «تتمتع بوجود مزدوج، فهي توجد على المستوى المعجمي بفضل معناها وشكلها بما في ذلك إيقاعها وتناغمها وتوجد على مستوى تناسبات

---

(1) الديوان، ص 72.

(2) الديوان، ص 73.

(3) الديوان، ص 108.

(4) الديوان، ص 86.

التجانسات الصوتية في القصيدة» [1]، والتي تشكل ترجيعا للقافية، وذلك لأن القافية تدرك عند المبدعين «في أقصى مداها، فهي لا تقتصر على الأجزاء المقفاة، بل تنفذ إلى البيت كله»[2].

وكما تبين تتعدد وظائف القافية في الخطاب الشعري، وتصبح نظاما إشاريا خاصا له وظيفته الرئيسة في بناء المشهد الشعري، من خلال الشكل الذي تتخذه داخل القصيدة، فهي تقوم بوظيفة إيقاعية محققة ترابطا نغميا بين الأبيات من جهة، ووظيفة بنائية حين تشد هذه الأبيات بعضها إلى بعض، مكونة خطابا يتسم بالانسجام من جهة أخرى، متضامنة مع الوزن الإيقاعي للخطاب الشعري.

رابعا-التطريز :

تحقق القافية حضورها القوي على مستوى القصيدة باستخدام فعالية التطريز، فمن خلاله تأتي القافية (الكلمة) متماثلة صوتيا في أبيات القصيدة، لتحدث نغما إيقاعيا مرتفعا ومميزا، وفي هذه الحالة تصبح القصيدة -إلى حد ما- صورة موسيقية تتلاقى فيها الأنغام وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وأحاسيسه.

وتتحقق الهندسة الإيقاعية في التطريز من خلال رأسية التقفية التي يكون لها وقع إيقاعي جميل، يتشكل في هندسة عمودية توقيعية تعد إطارا صوتيا يثريه اختلاف الدلالة، مع توفر التلاحم الرأسي.

ومن التطريز الوارد في قصائد أمية والذي تحقق فيه التوافق بين مرتكزات الختام محدثا بينها وبين سوالفها من التعابير تواشجا إيقاعيا عذبا، قوله (من الطويل):[3]

مضَى الناسُ والأيامُ تَحدُو ركَابَهم   فَمِنْ عَجلٍ في السيّرِ أو متلَوّمِ
ولمْ يبقَ في البَاقينَ حَافظُ خلَة   فعشْ واحدًا مَا عشتَ تَنْجُ وتَسلَمِ

(1) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة : مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1996، ص 218.

(2) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 233.

(3) الديوان ص 58، 59.

فَجَانبُهُم مَا اسْطَعتَ واقْبَـلْ نصـيحَتِي ومَن لَمْ يُطِعْ يَومًا أخَا النُصحِ يَنـدَمِ
وإنْ لمْ يكنْ بُدّ مـن النَـاسِ فَـالقَهُم ببِشْرٍ وصُن عَـنهُم حَـديثَك وأَكـتُمِ
فَمـن يَلقَهُـم بِالبِشْـرِ يُحمـدْ فِعلُـه ومنْ يَلقهُم بِـالكِبْرِ يُعتـبِ ويُـذْمَمِ
ومنْ يَجْز فعلَ السُوءِ بالخَيرِ يَجتـذِبْ إليهِ قُلُـوبَ النَـاس طـرا ويَعظُـم
ومـنْ يُصَـانِعْ فـي أمُـور كَثِيـرَة يُضـرَّس بَأنيَـابِ ويُوطَـأ بِمَنسَـمِ

لقد حققت القافية حضورها القوي على مستوى القصيدة باستخدام فعالية التطريز بين (متلوم، تسلم، يندم أكتم، يذمم، يعظم، بمنسم)، فوردت الكلمات (القافية) متماثلة صوتيا في أبيات القصيدة لتحدث نغما مميزا.

وهي متواشجة مع سائر بنى الأبيات، بحيث يستدعيها المعنى ويقود إليها التركيب فالشاعر في مقام إرشاد وتوجيه، والأبيات تحمل حكمة مجرب، فأمية يطرح في البيت رؤيته في الحياة وأهلها، ويختمه بقافية فيها خلاصة توجيه موجزة في كلمة، فتحولت منطقة الارتكاز القافوي إلى مجموع نتائج تحمل لونا من ألوان الترابط الدلالي الممتع، إذ نجد تلاقيا ومسارا عموديا بين الكلمات التي تحمل حرف الروي (الميم)، وهي في أغلبها أفعال (تسلم، يندم، أكتم، يذمم، يعظم)، اتخذت لنفسها مرتكزات إيقاعية لها ثقلها فعمقت إيحاءات التجربة، وأكدت براعة أمية في تمكين قافيته وربطها بما يدل عليه سائر البيت.

ويتأكد حضور التطريز في شعر أمية في قصيدته المدحية في غلام يرمي بالنشاب ويلعب في الميدان بالصولجان، قال (من الكامل) : (1)

نَفسِي فداءُ أبـي الفَـوارس فَارسًـا مـن مُقلَتَيـه سِـنانُهُ وحسـامُهُ
يُزَهِـى الجَـوادَ بـه فَتحسَـبُ أَنّـه ذُو نَشـوَةٍ قَـد رَنّحتُـهُ مُدامـهُ
يرمـي فمـا يخطـي الرمَّـى كأنَمـا نُحلَـتْ لـواحظَ مقلتيـه سِـهَامُهَ
يَا مَنْ تَقُـولُ البَـدرُ يشْـبهُ وَجهَـهُ مهْمَا تَكشّفَ عـن سَـنَاه لُثامُـهُ
مـنْ أيـنَ للقَمـرِ المُنِيـرِ ضِـياؤه وبَهَـاؤُه وكَمَالُـه وتَمامُـهُ
الله صَـورَهُ وقَـدرَ أنّـهُ حَتـفُ المُحـبِ سَـقْمُه وحمَامُـهُ

---

(1) الديوان، ص 37.

نلمح في الأبيات تلاؤما وانسجاما قويا بين آفاق المعنى والشكل التعبيري، وهو ما ترك صدى فنيا ممتعا في تراسل أصوات القافية وعموديتها، وبين (حسامه، مدامه، سهامه، لثامه، تمامه، حمامه)، فالمتتبع للقافية عموديا منفصلة عن معنى الأبيات، يجد تلاحما اعترى منطقة الارتكاز القافوي، فالهاء الأخيرة مصب صوتي له ثقله، وقد وردت بالضم، وهي ضمير منفصل يعود على المتحدث عنه في البيت، فالقارئ من دلالة الكلمات يجزم أنه بطل قوي مقدام، وهذا يستنتجه من الدوال (حسامه، سهامه، لثامه، حمامه)، ثم إذا اطلع على الأبيات يتأكد له أن القافية ملتحمة مع ما سبقها يطلبها المعنى ويقتضيها التعبير.

ومن غير شك فإن القافية المتمكنة في موضعها، غير النابية عنه، تزيد من المتعة الموسيقية الخالصة كما في الأبيات الموالية (من السريع) : [1]

مَا أغْفَلَ المرءَ وألْهَاهُ ... يعصِي ولا يذكرُ مولاهُ

يأمُرُهُ بالغِّي شَيطانُه ... والعقلُ لو يرشدُ ينْهَاهُ

غرتُّهُ دُنيَاهُ فلم يسْتفِقْ ... من سُكرِهَا يَومًا لأخْراهُ

يَا ويحُهُ المسكينُ يَا ويْحَهُ ... إنْ لمْ يكنْ يَرحَمُه الله

نلمح من وراء صوت أمية الإيقاعي صوتا دينيا يفرض ذاته، استوحي من خلاله صوره الإيقاعية والنفسية، فهو على مدار أبياته يصف حالة المرء الغافل الذي غرته الدنيا ونسي مولاه، والشاعر كله حسرة وحرقة على حاله، وقد ختم أبياته بكلمات تحمل هذه الدلالات (مولاه، ينهاه، لأخراه، الله)، وقد صنعت هذه الكلمات مع بعضها تماسكا خاصا، وانسجاما صوتيا يؤكد دور التطريز في القافية لإيصال المعنى المراد، والذي ساعد على هذا الدور الذي تلعبه القافية على المستوى الكلي للقصيدة، هو وجود دلالة تنتظم كل كلمات قافية القصيدة، بالإضافة إلى التجانس الصوتي بين الكلمات فهي تنتهي بالهاء، وهو ضمير متصل يعود على غائب هو المرء، فضلا عن صوت الألف وهو المقطع الطويل الذي يمتد الصوت عند النطق به بما يتناسب مع الدلالات التي تضمنتها الأبيات.

---

(1) الديوان، ص 164.

ومن شأن هذا التجانس الصوتي أن يفضي إلى عمق دلالي يقوم على تجديد المعنى؛ بحيث تغدو القافية (الكلمة)، نقطة انطلاق مستمرة للمعاني الشعرية، لا قرارا نهائيا لها، ويتجلى ذلك بحرص أمية على التماثل الصوتي والنحوي لكلمات القافية في معظم قصائده، مثلما فعل في هذه الأبيات، ليتضح أننا أمام صنعة شعرية محكمة ومحسوبة بدقة في تراكيبها، تختفي وراءها دلالات عميقة لا نهاية لها ولا مجال في تركيبها للعفوية وللضرورة الإيقاعية.

قال أمية (من الوافر): (1)

وقَفنَا للنّـوَى فَهفت قُلُـوبٌ	**أضرَّ بهَا الجَوى وهمتْ شُـؤُون**
يُنَاجِي بَعْضُنَا بِـاللَّحظِ بَعْضًا	**فتَغـرُبُ عـن ضَمَائرنَا العُيـونُ**
وقَد سفرت عـن الشُـهبِ الديَاجِي	**ومالتْ في ذرَا الكثبِ الغُصـونُ**
ولـوْ حَكَـمَ الهَـوى يومًـا بعَـدْلٍ	**لأنصفَ من يَفِـي مِمَـن يَخُـونُ**
أمُـرُ بـدَاركُم فـأَغُضُ طَرفِـي	**مَخَافَـة أن تُظَـنّ بِنَـا الظُنُـونُ**
واكْـتُم حُـبكَم عـن كُـل وَاشٍ	**فيَفضَـحُ سـرِي الـدَمعُ الهَتُـونُ**

نلاحظ على هذه الألفاظ قوة آدائها الصوتي، وتلاحم تجانساتها الصوتية التي تؤدي بالضرورة إلى تغذية الإيقاع وجرس النغم، وهندستها الإيقاعية العمودية اشتد ارتباطها بحرف الروي النون والقافية المردوفة بالواو، ليمنح الإيقاع تمديدا صوتيا عاليا يصل إلى الأسماع ويطربها.

وهكذا تظهر كثافة الحضور الإيقاعي للتطريز في القافية لأنه يشكل الخاتمة والقفل الذي تتوقف عنده انسيابية الحركة الصوتية، وهو يضفي على نهايات الأبيات مزيدا من التوقف الذي يجنح إلى الترجيع والتكرار الكثيف، بما تحمله من تجانس يكشف عن التماثل أو التضارب بين الكلمات في مخارج الحروف، مما يؤثر في النغمة الصوتية التي يكون لها وقع متناغم على الأسماع.

خامسا-الازدواج الصوتي :

---

(1) الديوان، ص 45.

هو فاعلية لغوية خاصة بالصوت، وعُرفَ « بأنه انزياح صوتي في حروف القافية، يولد إيقاعا خاصا عبر تناوب كلمات القافية بين حرفين مختلفين» [(1)]، وهو يهدف إلى تلوين الإيقاع، عبر تتابع كلمات القافية بين حرفين متناوبين مما يولد نغمة إيقاعية (انزياح إيقاعي) بين القوافي.

وأمية في قصائده مثلما أثبت مقدرته الفذة في التعامل مع القافية الموحدة في عدد كبير من القصائد، نجده قد برع في توظيف الازدواج الصوتي في القافية بين حرفي (الواو) و(الياء) في عدة قصائد، وبذلك أصبحت القافية تخضع لهندسة شكلية إيقاعية متناوبة، وفي هذه الحالة تصبح القصيدة –إلى حد ما- صورة موسيقية تتلاقى فيها الأنغام وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة.

ومن قصائد أمية التي تناوب فيها (الواو) و(الياء) ما قاله في مدح الأفضل واستعطافه لإطلاق سراحه، فقد نظمها في سجنه (من الوافر) : [(2)]

عسَى المَلكُ الأجلُ يفكُ أسْري	**ويَعْدِينِي على الزَمنِ العَنيدِ**
حَليمٌ يُوسعُ الجَانينَ عَفْوًا	**ويُنجِزُ وعْدهُ دُونَ الوَعِيدِ**
وكمْ لك في العِدَا من يَومِ بُؤسٍ	**يَشيبُ لذكرِهِ رَأسُ الوَليدِ**
ومَلْحَمةٍ جَعلتَ الهَامَ فيهَا	**لبَيضِ الهِنْدِ أبْدَالَ الغُمُودِ**
سَللتَ بهَا نُفُوسَهم فَفاضَت	**تُضَاهِي الوَردَ من علَق الوَريدِ**
بَرزتَ لِجَمعهِمَ فَردًا وحيدًا	**فَردَ الجَمعُ بالفَردِ الوحَيدِ**
تَمَالُوا في اغْتَيالكَ حينَ جَاءُوا	**مَجِيءَ السَيل مُتَصلَ المُدُودِ**
فَمَا قدحُوا زِنَادَ الحربِ إلا	**لِيصِلُوا نَارَهَا ذَات الوَقُودِ**
فَلَوْ جَازَ الخُلُودُ خلدتَ فَردًا	**ولكنْ لا سَبيلَ إلى الخُلُودِ**
ببَابَك تَلتقِي سُبُل الأمَانِي	**وفَيكَ يَبِينُ إعْجَازُ القَصيدِ**

---

(1) عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 87.

(2) الديوان، ص 43، 44. الأفضل: هو شهنشاه الجمالي أمير الجيوش بمصر، تقلد الوزارة منذ 487هـ حتى أغتيل عام515هـ(ينظر:عبد الله محمد الهوني، أمية بن أبي الصلت الأندلسي–عصره وحياته وشعره، ص 37).

تتألف هذه القصيدة من (48) بيتا وظف أمية في قافيتها فاعلية الازدواج الصوتي بين صوتين متناوبين هما (يــد، ود)، وأول ما يلحظ على هذه الأبيات هو التــوازن الإيقاعي والدلالي الذي تخلقه وحداته الإيقاعية عبر تنويع القافية، وتحولها من شــكل إلى آخر من (العنيد، الوعيد، الوليد)، إلى (الغمود)، ثم تتحول ثانية إلــى (الوريــد، الوحيد) فــ(المدود، الوقود)، ويتكرر الازدواج في بقية الأبيات.

وهكذا يسير أمية في تحوله الإيقاعي وفق منظومــة مــن الحركــات الإيقاعيــة المتناغمة والمتناوبة؛ لخلق الحيوية والخصوبة في قصيدته، حيث تنساب كل وحــدة إيقاعية مع قرينتها في تتابع نسقي إيقاعي رائع؛ لتوليد دفقة شعرية تفــيض بــالنبض والحياة.

وقد وفق في هذه الهندسة الإيقاعية، وأبدع في توزيع قوافيه وفي إحداث "انزياح إيقاعي" وقافية جديدة تزحزح القافية المكررة على مدى(48) بيتا في القصيدة.

ويتجلى الازدواج الصوتي عند أمية في قصيدته التي يرثي فيها عمر بن علي بن المهدي (من الوافر) : (1)

ســـوَابقَ عَبرتِـــي سُـــحِي وفِيضِــــي وإن تَغضُ الـــدُموعُ فَـــلا تَغِــيضِ
فَقدْ أَخَـــذَ الـــرّدَى مـــنْ كــانَ منـــي بِمنزِلَـــة الشّـــفَاءِ مـــن المَـــريضِ
أبَا حَفــصٍ ذَهبــتَ بحُســنِ صَــبرِي وَبِنْتَ فبَانَ عنْ عينِـــي غُمُوضِـــي
ذهبــــتَ فمـــنْ تَركـــتَ لكـــلِّ مَعنَـــى شَديدٍ اللَـــبسِ بَعـــدكَ والغُمـــوضِ
ومـــــن خَلفـــــتَ بَعـــــدكَ للمعَمـــــى وللشِّـــعر المُحكـــكِ والعَـــرُوضِ
ويَـــا لرجَـــاء نَفـــسٍ فيـــكَ أفَضَـــى إلـــى نَبـــإٍ بِمَوتـــكَ مُســـتفِيضِ
مُصَـــابُ صَـــاح بالمُهجَـــات قَيظِـــي ورُزْءٍ قَـــالَ للعَبَـــرَاتِ فِيضِـــي
شَـــرفت بِـــأدمُعِي وَصـــليتَ وجْـــدِي فهَا أنَا منكَ فِـــي طَرْفِـــي نَقِــيضِ

أظهر أمية في هذه الأبيات قيمة المرثي في نفسه، وبأن مصابه فيه عظيم للتأكيد على حبه وإخلاصه له، ويتبين ذلك من المفــردات والتراكيــب التــي تحمــل هــذه الدلالات، وهذا ما يجعلنا نجزم بأن للعاطفة تدخلا لا ينكر في خلق جو إيقاعي هادئ وحزين يتماشى مع نفسية الشاعر التي رزءت في عزيز على نفسه، وقد انعكس هــذا

(1) الديوان، ص 115، 116.

كله على تلك العلاقات التي أنشأها أمية بين الكلمات، فكان التلاؤم الموسيقي بين البنى الداخلية والخارجية على السواء، وهذا ما يؤكد الانزياح الإيقاعي في حروف القافية الذي جاء بالتناوب بين (يض، ضي)، ففي البيت الأول فرض الانسجام العروضي نفسه بفاعلية التصريع فكان التوافق بين (فيضي، تفيض)، وفي البيت الثاني التركيب الدلالي نفسه يجعل القارئ يصل إلى القافية حتى لو لم تكتب، وفي الشطر الثاني من البيت الرابع (شديد اللبس) تستدعي (الغموض) قافية لها، وفي البيت الخامس، الكلام عن الشعر يؤول إلى العروض وفي السابع تجانس بين (قيظي، فيضي)، وفي الثامن التركيب (في طرفي) يستدعي (نقيض).

وهكذا تم التناوب في القافية المردوفة بالواو والياء مع حرف الضاء المكسور المنقول مع زفرة محملة بأنين مبك نقلت بصدق إحساس الشاعر في سائر القصيدة.

ومن هنا يمكن القول أن البناء الصوتي في حروف القافية عند أمية ليس شكلا متواليا ثابتا، وإنما شكلا مزدوجا يولد نغمات إيقاعية مزدوجة تتضافر فيما بينها مشكلة هندسة إيقاعية تموج بالتفاعل والتنسيق والانسجام، وهذا الازدواج الصوتي يمد القصيدة بالتناغم والتناوب ويحقق لها قدرا كبيرا من الشعرية.

سادسا–القافية الداخلية الملتزمة :

يقصد بالالتزام، بروز قافية في نهاية الأشطر الأولى من كل بيت « مختلفة عن قافية الأبيات الأخيرة في حرف الروي»(1).

وقد حاول أمية في بعض قصائده ومقطوعاته تحقيق التوافق الصوتي بين القافية الداخلية والخارجية (العروض، الضرب)، باشتراكهما في قافية واحدة، سواء في الأبيات الأولى من بعض القصائد، أو في قصائد ومقطوعات كاملة.

وتتجلى القافية الداخلية الملتزمة عند أمية في بناء قصيدته بأكملها بناء موسيقيا خاصا، تتوافر فيه مهارة النظم للكلمات، وبراعة ترتيبها وتنسيقها وتكرارها المنتظم، يقول (من الرجز) : (2)

---

(1) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، منشورات الأيام، الجزائر، ط1، 1997، ص 187.

(2) الديوان، ص 84.

وَليلَـــــــةٍ دَائمــــــــةُ الغُســـــــوقِ بَعيــدَة المَمْسَــى مـــن الشُــرُوق

كَلَيْلَـــــــةِ المتــــــيّمِ المشــــــوقِ أطَـــالَ فـــي ظَلمائِهَـــا تَـــأريقِي

أَخْبَـــتُ خَلَـــق لـــــلأذَى مَخلُـــوق يَرَى دَمي أشْــهَى مـــنَ الرَّحِيـــق

يَعـــــبُ فيْــــهِ غَيــــرَ مُسْــــتَفيقِ لا يَتْــرُك الصَــبُوح للْغَبُـــوق

لَـــوْ بِـــتّ فَـــوقَ قِمَـــة العيـــوق مَـــا عَاقَـــه ذَلـــكَ عـــن طُروقِـــي

كَعاشِـــق أَسْـــرَى إلـــى مَعْشُـــوق أعْلَـــم مــــن بُقـــرَاط بِـــالعُرُوق

التزم أمية في هذه القصيدة بهندسة موسيقية منتظمة النغمات، لـم يكتـف فيهـا بالتقفية الخارجية بل التزم أيضا بالتقفية الداخلية، موظفا في كليهما فاعليـة الازدواج الصوتي بين (الواو) و(الياء)، فتوالت الكلمات (الشروق، تأريقي، الرحيق، للغبـوق، طروقي، بالعروق)، في القافية الخارجية وتوالت أيضا (الغسوق، المشوق، مخلـوق، مستفيق، العيوق، معشوق)، في القافية الداخلية، وهو في هذه الحالة يولد عن طريـق القرع المستمر الاستجابة غير الشعورية للإحساس بقيمة الإيقاع الباطنية، ونحـن لا ننكر أثر الموسيقى في هذه الهندسة الإيقاعية .

وتظهر القافية الداخلية الملتزمة عند أمية في قصيدة أخرى من احدى عشر بيتـا يصف فيها شعر السلامي، يقول (من الرجز) : (1)

شِـــعرُ السّـــلامِي إذَا استَشَـــفَا حَديقَـــة ريّـــا الغُصُـــون لَفَـــا

حَـــادثَ بهَـــا دِيمَـــة غيـــث وَطفَـــا تَرَى لهَـــا نَحـــوَ الريَـــاض رَجفَـــا

وَختمَـــت بِـــالزّهرِ عَنهَـــا صَـــحفًا من غَيــرِ أَن تَعمــلَ فِيهَـــا كَفَـــا

فَهَاتِهَـــــا إذَا النّـــــدِيمُ أغْفَـــــى نَـــارًا بهَـــا نـــارُ الهُمُـــوم تَطفَـــا

لَـــولا سَـــنَاهَا أوْشَـــكت أنْ تُخفَـــى من يَدّ سَاق سَاق نَحـــوي الحَتفَـــا

بمُقْلَـــة تَفـــري الـــدّلاصَ الزَغفَـــا تُـــنعشُ ألفَـــا وتَميـــت ألفَـــا

صَـــــورهُ الله فَأعيَـــــا الوَصــــفَا بَـــدرًا وَغُصْـــنًا نَاعمًـــا وحقفَـــا

يَـــرتجُ نصـــفًا ويَمـــيسُ نصـــفًا وصـــيرَ الحُســـنَ عَليـــه وَقفَـــا

لقد التزم أمية في سائر القصيدة بقافية واحدة، والمتأمـل فـي وحـدات القافيـة الداخلية (استشفا، كفا، صحفا، أغفى، لطفا، تخفى، الزغفا، الوصفا، نصفا) ووحـدات

---

(1) الديوان، ص 77.

القافية الخارجية (لفا، رجفا، كفا، تطفا، يستجفى، الحتفا، ألفا، حققا، وقفا) يجد أنها تحقق تشابكا لتتوحد دلاليا باشتراكها في التعبير لوصف الحديقة التي هي في الأصل مشبهة بشعر السلامي.

إن القافية من حيث الدلالة أسهمت في جعل خيوط الوصف تتشاكل في هذه الأبيات، كما يشكل التردد الصوتي المنتظم إيقاعا خاصا أسهم في صياغة الوزن(لفا، كفا، طرفا، تطفا)، وقد شكلت هذه الكلمات تصريعا في كل بيت، وأصبحت كل كلمة تقابل مثيلتها من حيث النهايات، فكلمة (استشفا) مثلا تقابلها (لفا) في البيت الأول وهكذا، وهذا ما حقق نغما خاصا بالقصيدة من خلال تفاعل النهايات، وجعل لها هندسة إيقاعية خاصة.

ويظهر أيضا دور القافية في إبراز الإيقاع الصوتي في قوله (من المنسرح) :(1)

قَامــتْ تُـديرُ المُـدَامَ كَفَاهَـا ... شَـمسٌ يُنيـرُ الـدُجَى مُحَياهَـا
إنْ أقْبَلَـت فَالقَضـيبُ قَامَتُهَـا ... أَو أَدبَـرت فَالكَثيـبُ ردِفَاهَـا
للْمسـكِ مَـا فَـاحَ مـن مَراشِـفهَا ... والبـرق مَـا لاحَ مـن ثَنَايَاهَـا

حيث اتفقت صورة قافيتي الصدر والعجز في البيت الأول (كفاها، محياها) وألزم أمية نفسه في بقية الأبيات بحرف الروي "الهاء".

وقال أمية في مقطوعة أخرى في أحبة لـه ركبوا البحر مسافرين،(من المنسرح):(2)

لا وَأَخـذ الله مَـن هَـويتُهُم ... بمَا جَـرَى مـنهُم عَلـى رَاسِـي
تَوعَـدُوني بِوشـكٍ بيـنهُم ... والبينُ يَمحُـو الرّجَـاء باليَـاسِ
حَتَـى إذَا لجُجَـت سَـفائنُهم ... ولَـجّ وَجـدِي بهـم وَوُسوَاسِـي
قُلـتُ لِصَـحبِي وَالـدّمعُ مُسـتَبِقٌ ... يُظهـرُ مَـا بِـي لأعِـينِ النّـاسِ
مَا ركبُـوا البَحـرَ بَـل جَـرت بِهـم ... في بَحر دَمعِـي رِيَـاحُ أَنْفَاسِـي

بيّنٌ الشاعر مَا بالقافية الخارجية من تنغيم (راسي، بالياس، ووسواسي، الناس، أنفاسي) وجرس وصفير نتج عن تكرار حرف الروي السين، وهذا التكرار أضفى

---

(1) الديوان، ص 94.

(2) الديوان، ص 148.

على القافية ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجــدان كله، وبالمقابل ألزم أمية نفسه بقافية داخلية(هويتهم، بينهم، ســفائنهم، بهــم) تفــرض سكتة خفية من الانسياب الإيقاعي المتماهي مع التدفق الوزني، والطواعيــة الدلاليــة يدفع القارئ إلى إتمام البيت، كأن القافية الداخلية هي منشأ التناغم الإيقاعي المتضمن داخل البيت كله.

ومثلما وجدنا لأمية قصائد التزم فيها بالقافية الداخلية كليا، لــه أيضــا قصــائد ومقطوعات يوافق فيها بين العروض والضرب في بيت أو بيتين متتاليين، ثــم يغيــر القافية الداخلية في بيت أو أكثر، ثم يعود لنفس القافية وهكذا، ومن قصائده على هــذا المنوال (من المنسرح) : [1]

معَاهــــدَ الحــــيّ كنــــتُ أعهــــدُهَا ... بِسَــلا عَلــى الحَــائمينَ مَوردُهَــا
والبــــيضُ بــــيضُ الظبــــي مجــــردةٌ ... يَحمِــي حِمَــى هِنــدِهَا مُهنَــدُها
وكَــــم وكَــــم ليلــــةَ غَنيّــــت بهَــــا ... تُســــعدُني غِيــــدُهَا وأُســــعدُهَا
وَإذْ لَيــــــالي كُلّهَــــــا غــــــرر ... لا يَنقَضِــــي لَهوهَــــا ولَا ددُهَــــا
وَرُبّ بَيضَــــــاءٍ مــــــن عَقَائلُهَــــــا ... تَبيــتُ شَــمسُ النّهَــار تَحسُــدُهَا
تَشــــيمُ مــــن جَفنِهَــــا إذَا نَظَــــرت ... صَــوَارِمًا فِــي القُلــوبِ تَغمــدُهَا
طَرقتُهَــــا مُوهنًــــا عَلــــى خَطــــرٍ ... وَالنّفسُ تُــدنِي المُنَــى وَتبعــدُهَا
فَبِــــتّ أَلْهُــــو بِضَــــم نَاعِمَــــة ... يَنْــدَي بريّــا العَبيــر مُوقــدُهَا
طَــــاوٍ حَشَــــاهَا فَعْــــمّ مخلخلهَــــا ... عَــذبَ لمَاهَــا بَــضّ مُجَردُهَــا

فالشاعر هنا ألزم نفسه بالقافية الداخلية في أبيات متفرقــة، فقــد جــاءت كلمــة (أعهدها) متوافقة صوتيا مع (موردها) وكلمة(عقائلهــا) تتوافــق مــع (تحســدها) و(مخلخلها) توافقت مع (مجردها)، وهذه التوافقات الإيقاعية تمنح القصيدة إيقاعا نابعا من النغمة الآتية من حين لآخر، فالشاعر في القصيدة رام عددا من التوافقــات بــين العروض والضرب ثم تركه ليعود إليه بعد بيت، ثم تركه ليعود إليه بعد أبيات، ممــا جعل الأثر الإيقاعي لهذه التوافقات أكثر جلاء ووضوحا.

---

(1) الديوان، ص 143.

وكل النماذج المتقدمة أسهمت في تتميم الإيقاع العام، وذلك من خلال الالتزام بالقافية الداخلية التي تولد دلالة إيقاعية في نهاية الشطر الأول تتناسب مع زخم الوحدات الصوتية التي تتوارد في الحشو، ويتم شحن القافية الخارجية بطاقة موسيقية تومئ إلى خصيصة مهمة تتمثل في التكامل والانصهار بين عناصر البناء الإيقاعي على مستوى القصيدة؛ حيث تتبدى العلاقات التفاعلية التي تسفر عن خلق دائرة إيقاعية تعكس الفعالية المخبوءة لجرس الأحرف والألفاظ في النسق الشعري، حيث يحتدم التفاعل بين الإيقاع والدلالات التي تمسك بزمام الغرض الشعري والفكرة، ثم يستقر في القافية التي يسترخي بين يديها التوتر النفسي.

المبحث الثالث –المظاهر الإيقاعية المكملة لتشكيل الخطاب الشعري :

المظاهر الإيقاعية المكملة لتشكيل الخطاب الشعري، هي تقنيات داخلية قبل كل شيء تطال العلامات اللسانية التي هي اللبنة الأساسية في بناء المعمار الشعري، والموسيقي الشعرية لا تكتمل حيثياتها من خلال الوزن والقافية فقط إنما من خلال التكامل الداخلي بين المفردات على المستويين الصوتي والدلالي، فالإيقاع الشعري « ذو وترين متلازمين يعزفان ويؤثران معا في نفس المتلقي وفي أذنيه، وهما وترٌ خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية، ووترٌ داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق ... والموسيقا الداخلية تتوالد من الموقف النفسي الذي يوحد التوترين ليصبحا معا، وتصبح الحالة الصوتية صدى للحالة الداخلية، فإذا الإيقاع همس نفسي وحقيقة وجدانية»(1). فالدائرة التعبيرية الوجدانية المكتنزة بالتوترات الانفعالية هي التي تشكل الطاقة المحركة لنماء الإيقاع النصي، وتتحرك داخل القصيدة، وتضع منطقها الجمالي في مساره الموسيقي، فهي مؤشر على النغمة الذاتية التي تنبثق من أعماق النفس وأغوارها الباطنية، وتنبئ عن استجابة الإيقاع للخواطر والأحاسيس والهواجس الداخلية.

---

(1) خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص 93، 95.

وعلى هذا النحو تظهر أهمية المظاهر الإيقاعية الداخلية التي تخرج عن النمط الحسي الخارجي إلى الجانب النفسي الوجداني، وهذه المظاهر الإيقاعية هي ما يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف وبعد عن التنافر وتقارب المخارج، يقول **إليوت** : « موسيقى الكلمة وليدة صلات عدة، إنها تنشأ من علاقتها أولا بما يسبقها، وبما يعقبها مباشرة من كلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه ...، وتنشأ تلك الموسيقى أيضا مما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء، وليست بالطبع جميع الألفاظ متساوية في غناها وتماسكها، وهكذا فإن مهمة الشاعر أن يركب الأقوى من الألفاظ مع الأضعف في المواطن المناسبة، وليس من المستطاع أن يشحن القصيدة كلها ويثقلها بالأقوى من الألفاظ وحدها»(1)، وكل هذا يتم وفق علاقة بين الشاعر واللغة، بناء على علاقة أخفى من أن تحدها القيم الصارمة والتحديدات الدقيقة والمقاييس الثابتة، وهذا لا ينفي دراسة صوتية لهذا الجانب الإيقاعي الغزير والمتدفق بالطاقة الشعرية المبدعة.

وسأقف عند أبرز المظاهر الإيقاعية المكملة لتشكيل الخطاب الشعري، التي لها دورها البنائي وأثرها الوجداني في النص، وهي مظاهر تعطي قيمة للمد الموسيقي الذي يستغرق الحواس، ويثير النشوة في النفس فتظهر الإحساس العميق بأسرار الحروف والألفاظ والتراكيب، وتوضح حرص الشاعر على العبارة الموزونة واللفظة الموحية والدلالات التي تتخذ نسقا متآلفا، وتتجاوب مع مظاهر الحياة « وبذلك يتجاوز الإيقاع في اللغة الشعرية المظاهر الخارجية للنغم، إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة وبين الإنسان والحياة »(2).

وأبرز المظاهر الإيقاعية المكملة لتشكيل الخطاب الشعري عند أمية، والتي لها حضور يحتضن المعاني في بنيتها العميقة : التشكيل البديعي، والتكرار.

أولا-التشكيل البديعي :

---

(1) حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 196.

(2) أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص 94.

البديع آلية فنية إيقاعية داخلية ترتفع بفن الشعر المرتبط بفن الموسيقى إلى مستويات صوتية، لها أثرها في النفس وأداء المعاني على حد سواء، ويعتبر البديع اختبارا لقدرات الشاعر على تفجير إمكانات اللغة، وتصريف طاقاتها الفنية.

وللبديع لغة إيقاعية موسيقية خاصة، لها دلالات تكشف عن المعاني والصور والأفكار، ولذلك فهو يوفر بعض القيم الجمالية من خلال التركيب الصوتي للمفردات، والتنظيم اللغوي الخاص بها داخل الجملة الشعرية.

والقيم الجمالية والفنية تلك لا تكون من الحروف والمفردات فحسب؛ إنما من أسلوب التأليف بينها حين تدخل إيقاعات الكلمات في ضروب من النسيج، تأتلف فيه المتنافرات، وتندغم المتماثلات من خلال تنظيمها في مجموعات تركيبية تعطي وحدات متساوية، وأنغاما متناسقة على طول المشهد الشعري، لتضمن تماسكه ووحدته العضوية « فالمحسن البديعي حين يكتشفه ذهن مدرب، أو خيال ثاقب، فإنه يصير جزءا أساسيا من المعنى»(1)، وعنصرا هاما من العناصر التي تبني صور المشاهد الشعرية، وتحدد قيمتها الفنية والجمالية.

وقد برز البديع عند النقاد والبلاغيين من خلال ألوان شتى من المحسنات، قسمت ما بين محسنات لفظية وأخرى معنوية، وقد التمسوا لها جميعا عللا جمالية، ولعل ذلك ناشئ من محاولة هؤلاء إبراز مدى مساهمة هذه الأدوات البنائية في المستوى التركيبي الصوتي للبيت الشعري للقصيدة، وإبداع إيقاعات مؤثرة منسجمة، تهدف لتوصيل المعنى والأثر الانفعالي والجمالي له.

وأمية في تشكيله البديعي لم يكن شاعر صنعة أو تكلف، إنما احتوى شعره على محسنات بديعية جاءت في عفوية لاستكمال الإطار الفني للموسيقى الشعرية، من خلال التكامل التداخلي بين المفردات على المستويين الإيقاعي والدلالي، وهذا ينشأ من خلال توازنات لا متناهية بين البنى الأصلية لهذه المفردات التي تحتويها أنماط أساسية ثلاثة هي : (التماثل والتشاكل) و(التخالف والتقابل)، و(التقسيم والتوازن)، وقد عولجت هذه الأنماط في البلاغتين القديمة والحديثة من خلال مصطلحات عدة درست

---

(1) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، ط 1، 1981، ص 171.

العلاقات المختلفة التي ربطت بين هذه البنيات، التي تضمن وحدة صوتية إيقاعية إلى جانب تنوع المعنى نتيجة الوزن الشعري المحدد للقصيدة أولا، والتنويع في المادة اللفظية والصوتية ثانيا، وإدراك القيمة التعبيرية في بعض أشكال التجانس الصوتي بوصفها قيمة جمالية في الشعر ثالثا.

وقد شكلت هذه الأنماط البديعية رافدا أعطى نغما وتناظرا موسيقيين، وفق انسجامها وتناسقها في الحركات والسكنات والوزن، والنماذج الشعرية الآتية تكشف ذلك .

1-التماثل والتشاكل :

تجسد الأشكال البديعية الميدان الخصب لاستثمار جماليات اللغة داخل السياقات النصية، واستعراض تعريفاتها المختلفة الواردة في الدراسات المتعددة يؤكد أن كثيرا منها ينطلق من مبدأ التماثل الذي يعتمد تكرار المفردة أو مجانستها؛ ليبرز دورها الصوتي في التركيب النغمي للبيت، والمواءمة بينها وبين المعنى المطروح في الوقت ذاته، « فاللفظة الواحدة تستطيع الإشعاع بأكثر من معنى، وبالتالي يتمكن الشاعر والمتذوق من الذهاب بالمفردة والسياق النصي إلى أبعد من المعنى المقروء أول وهلة»(1).

ويمكننا الكشف عن مبدأ التماثل من خلال استقصاء ما أمكن من الألفاظ المتشابهة عند شاعرنا، والتي تشتمل على حرف أو حرفين من نوع واحد، ليتضح أنه عندما يسيطر حرف واحد أو أكثر على المشهد الشعري بكل صوره ومجموعاته التركيبية إنما يدل على قدرة الشاعر على استقطاب الألفاظ المتشابهة من خلال تلك الحروف، ولا يخفى على القارئ ما تحدثه الألفاظ المتشابهة من صوت وإيقاع يساعدان على إكمال رسم الصور وتحقيق جماليتها، وهذا بالضرورة يستدعي خبرة لغوية ومعرفة بالمفردات ومعانيها المتشابهة، كما أنه لا يصدر إلا عن حاسة فنية دقيقة تنتقي نوعا معينا من الألفاظ لنمط محدد من التصوير في قالب محدد من البناء.

---

(1) صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 300.

وأبرز الأشكال البديعية التي تنطلق من هذا المبدأ هو (الجناس) ويعرف في اللغة أنه الضرب من كل شيء، وهو أعم من النوع، ويجانسه يشاكله[1]، أما في البلاغة فينطلق من مبدأ التماثل، ويعد شكلا من أشكال التكرار الصوتي، الذي يحقق نوعا من التماثل الصوتي بين اللفظ وما يشاكله من الألفاظ في الأصوات التي تتكون منها.

والتماثل على هذا النحو يخلق حالة إبداعية لافتة على المستويين الصوتي والدلالي تستدعي استقطاب السمع وجذب الخيال ؛ لما فيه من مزايا إيقاعية تقوم على التشابه والتماثل والترجيع .

والناظر في شعر أمية يكشف حضورا ملفتا للجناس، وتختلف كثافة حضوره من نص لآخر تبعا للحاجة الإيقاعية، كما تختلف المواضع التي يرد فيها في النص تبعا لطبيعة النص ذاته، ويقع الجناس كثيرا في شعر أمية بسبب اطراد نظمه على التشكيل الهندسي الذي يتبع نظام البيت الشعري ونظام القافية الموحدة، مما يدفعه إلى الإتيان بألفاظ تنتهي بالمقطع الصوتي ذاته في وحدة القافية في جميع أبيات القصيدة، كما يتحدد حضور الجناس في التشكيلات الهندسية الأخرى.

ويكون الجناس في أتم حالاته عندما تتفق بنية الكلمتين في نوع حروفها وترتيبها وعددها وحركاتها ونبراتها، ولا تختلفان إلا بالمعنى، كقول أمية (من البسيط) : [2]

وَلَمْ يسد بنِدَاءِ الملك أنقصنا   ولَمْ يَكن فِيه أَدْنَانَا بأدْنَانَا

تبدو في البيت مهارة أمية في استعمال الجناس التام بين مفردتي (أدنانا) الأولى بمعنى أحقرنا وألأمنا، و(أدنانا) الثانية بمعنى أقربنا من الأمير، وهو جناس قائم على التماثل بين اللفظتين مع اختلاف في المعنى، وهذا التكرار الصوتي وفر للبيت إيقاعا غنيا، وجرسا موسيقيا، بما ولده من تماثل صوتي وترجيع تنغيمي.

وقال أمية (من الطويل): [3]

إذَا قَرعت سَمعِي بنِغْمتِهَا أَرْوَى   فَلا تَأخُذَن من كَفي الكَأسَ أوْ أَرْوَى

بِنَفسِي أَفدِيهَا فَلَم أَرَ قَينَةً   بِأَحفَظِ منهَا للبَديعِ وَلا أَرْوَى

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة "جنس"، 51/6.

(2) الديوان، ص 32.

(3) الديوان، ص 86.

فَلَو سَمعْت أَرْوَى الهِضَاب غنَاءهَا لَحَزَّت إليْهَا من شَماريخهَا الأرْوَى

وقع الجناس في كلمة (أروى) التي تكررت من مبدأ التماثل البنيوي، واتخذت معاني مختلفة تدفع السامع إلى إقامة مقارنة ناتجة عن تماثل الألفاظ، وأخرى ناتجة عن اختلاف المعنى، فأروى : اسم المغنية، أروى: بمعنى الارتواء، أروى : بمعنى رواية الشعر، أروى الهضاب : الحيوان المعروف، وقد أدى هذا الجناس دورا فاعلا في تحقيق التطريب ففيه لمسة فنية، ووفر بنية صوتية فاعلة لها دور في الإيحاء بالدلالة الشعرية، فعلى المستوى الصوتي أحدث إيقاعا منسجما ناتجا عن التماثل الصوتي التام بين الحروف، أما على المستوى الدلالي فحقق ثراء متنوعا في المعنى مما يبين تمكن أمية، وتحكمه في أدواته اللغوية وقدرته على التأثير في المتلقي من خلال تقديم دوال متماثلة في ظاهرها لكنها تحمل دلالات متباينة.

وقال أمية (من الكامل): [1]

مَا بَانَ صَبَري يَومَ بَانَ وإنمَا بَدَدَتُهُ من دَمعِي المِهْرَاق

يبدو الجناس في البيت مقويا لحركة المعنى من خلال التشابه الصوتي بين (بان) الأولى المسبوقة بالنفي بمعنى ما اختفى، والثانية بمعنى فارق وابتعد، والتشابه الصوتي صحبه اختلاف دلالي معنوي فاتحد اللفظان بتشابه صوتي واحد، وافترقا من خلال الاختلاف الدلالي، فتحقق التوحد والاختلاف في آن معا، وهذه هي الغاية من التماثل والتشاكل.

ومن التشكيلات البديعية التي تعتمد على الجناس قول أمية (من الطويل): [2]

ولمْ تُهدِ نَحوي الرّوحَ منهُ إلى الأَسَى ولكن نَفخت الرُّوحَ في سَاكنِ الرّمسِ

حيث نستطيع أن نميز التناوب الصوتي لكلمتين تتماثل بنيتهما الأساسية، هما :

" الرَّوح، الرُّوح " الرَّوح أي الراحة والسرور، والرُّوح بمعنى أعدت الحياة إلى الميت، وتبدو القيمة الفنية في هذا التشكيل الجناسي من خلال المستوى الصوتي للمفردة التي وظفت بإيقاع متكرر مفتوح الراء ثم مضمومها، وقد تولد من ذلك معنيين مختلفين أثريا الطاقة الدلالية للمشهد الشعري.

وفي قول أمية (من المتقارب): [1]

---

(1) الديوان، ص 157.

(2) الديوان، ص 86.

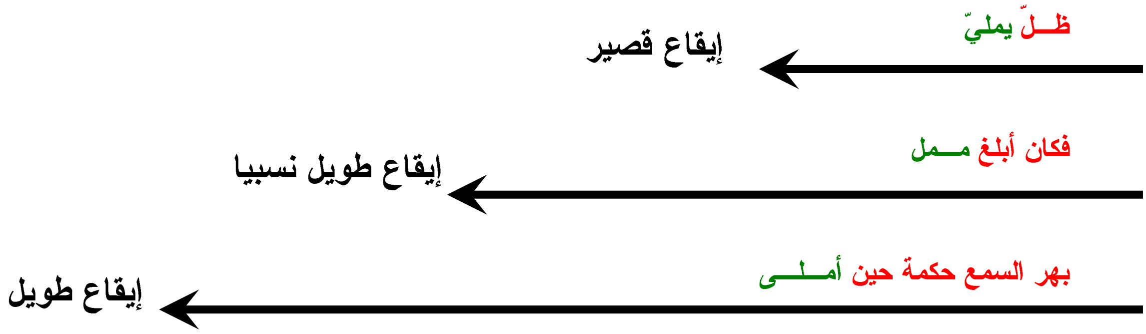
فَـــأبْقَى لِـــي الوَجْـــدُ جِيـــدٌ وخَـــالٌ   وأَبقَـــى لَـــهُ المَجْـــدُ جَـــدّ وَأب

نجد أن التماثل الجناسي حاصل بين (الوجد، المجد)؛ حيث تنتمي كل مفردة فيها إلى حقل دلالي مختلف، وتتماثلان صوتيا عدا في حرفي (و، م)، والتماثل على هــذا النحو يخلق حالة إبداعية لافتة على المستويين الصوتي والدلالي.

ويمكن أن يتم التماثل الجناسي في البيت الواحد في تركيبة ثلاثية لبنيــة واحــدة كقول أمية (من الخفيف): [2]

ظَــلَّ يُملِــي فَكَــان أَبْلَــغ مُمِــلِ   بَهَرَ السَّمعَ حِكْمَــةً حــينَ أَمْلَــى

حيث بنى أمية بيته من خلال بنية رئيسة (أملي) فكوّن ثلاث مجموعات تركيبيــة تحقق إيقاعا قصيرا في أول البيت يزداد طولا بعد ذلك، وغيّــر فــي دلالات هــذه المجموعات على النحو الآتي :



فمن الجذر الأساس (أملى)، واعتمادا على تقنية التماثل الجناسي أنتج أمية تماثلا (يملي، مملي، أملى)، شكل لوحة شعرية عبر الاشتقاقات الصرفية، وأظهــر إيقاعــا موسيقيا متميزا، وطاقة دلالية غنية المعاني.

وتتكرر الحالة ذاتها في قوله (من الكامل) : [3]

يَــا شَــاكيًا عَنَــت الزّمَــان وَجُــورَهُ   أَلمِمْ به تُلْمِــمْ بِمَشْــكَى الشَــاكِي

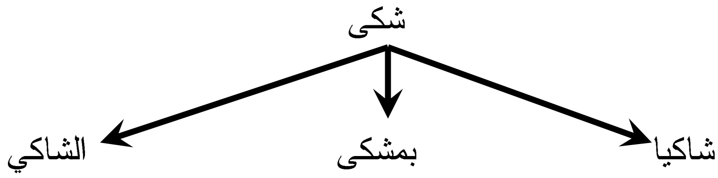
فالبنية الأساسية (شكى) تتحرك في تماثل جناسي ثلاثي في البيت الشعري علــى النحو الآتي :

---

(1) الديوان، ص 63.

(2) الديوان، ص 85.

(3) الديوان، ص 157.

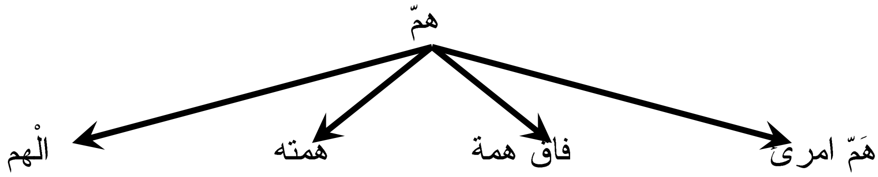


وقد حققت هذه البنية مشهدا مكونا من فسيفساء لفظية متوازنة الإيقاعات والأصوات، من خلال حروفها المتشابهة الغنية بالدلالات، وبانسجامها مع الموضوع الشعري.

ويأتي هذا التماثل الجناسي رباعيا من بنية واحدة كما في قوله (من الطويل) : [1]

وَلا تُنكرِي هَــمَّ امْــرِئ فَــاقَ هِمَهــةً فَكَان عَلَــى مقْــدَار هِمَّتِــهِ الهَــمُ

حيث يتحرك الجناس بين هذه المجموعات التركيبية في البيت، من خلال بنية أساسية واحدة (هَمٌّ)، على النحو التالي :



وقد أبدع الشاعر –هنا– تماثلا جناسيا رباعي الأطراف، إيقاعاته متناسبة وقوفا على التكوين الصوتي المتشابه للحروف، ودلالاته مترابطة قامت على ثنائية في الشطر الأول، وثنائية أخرى ناتجة عن الأولى دلاليا في الشطر الثاني.

ولابد أن تكون الحالة الإبداعية للشاعر في أوجها، إذا ما استخدم تشكيلاته البديعية لرسم مشهده الشعري بشكل متناسق معتمدا على تماثلين اثنين لبنيتين مختلفتين، كما في قوله (من السريع): [2]

غَرَامُــه –الــدَّهر–غَــريم لَــهُ وَمَا لبَــرْحِ الشَّــوقِ عَنّــه بَـرَاح

فالتماثل الأول مبني من الجذر (غرم) الذي تشكلت منه مجموعتين تركيبيتين هما:

غرم

---

(1) الديوان، ص 74.

(2) الديوان، ص 140.

غرامة   غريم له

محركا الإيقاع الصوتي للشطر الأول من البيت باتجاه تماثل آخر في الشطر الثاني منه مبني على الجذر (برح) الذي تولد عنه تماثل جناسي ٍآخر هو :

برح

وما لبرح   **براح**

له التأثير الإيقاعي الموسيقي ذاته وقد خلف تقسيما لغويا جميلا في تموضعه المكاني داخل الجملة الشعرية، ودلالته جليّة بتنوعها وثرائها.

وأكثر أنواع التماثل ورودا في شعر أمية " جناس القافية"، وهو يضفي على نهايات الأبيات مزيدا من التوقد الذي يجنح إلى الترجيع والتكرار الكثيف؛ بما يحمله من تجانس يكشف التماثل أو التقارب بين الكلمات في مخارج الحروف، مما يؤثر في النغمة الصوتية التي يكون لها وقع متناغم على الأسماع، ولكي يتخلص أمية من الرتابة فإنه لا يستطرد في جناس القافية، ويلجأ إلى التغيير حينما يشعر أن السياق يستدعي ذلك.

قال أمية عن البحر (من الوافر) : (1)

تَنَاهَى البَحــرُ فــي عَــرض وطُــول   ولَيسَ لــه عَلَــى التحقيــق كُنــهُ

وأعجــبُ كــلِ مَــا شَــاهدتُ فيــهِ   سَــلامتُنَا عَلَــى الأهْــوَال منــهُ

فَحســـبِي أن أَرَاهُ مـــن بَعيـــدٍ   وَأهْربُ فَوقَ ظَهــر الأرضِ عَنــهُ

يبدو الجناس من خلال التشابه الصوتي بين مفردات القافية (كنه، منه، عنه)، وهي كلمات مختلفة لكنها ذات نسيج صوتي متشابه بالرغم من معانيها المتغايرة، ومع ذلك جمع أمية بينها وشكل مشهدا تصويريا متآلفا، أسهم في تقوية الدلالة وإضفاء الحيوية على الإيقاع الموسيقي.

وقال أمية في ذم كاغد رديء (من السريع): (2)

وكَاغِـــدٍ يُشـــبهُ حَالاتنَـــا   فِـــي كـــل مَعنَـــى ويُحَاكيهَـــا

---

(1) الديوان، ص 164.

(2) الديوان، ص 165.

كَجِلــــدَةِ الأبْـــرَص فِـــي لَونِـــهِ   وَصــــفًا عَلَـــى الحَـــقّ وتَشْــبِيهَا
لَــو كَــانَ خَلقًــا كَــان مُستَبشَــعًا   أَو كَــانَ خَلقًــا كَــانَ تَشْــويهًا
لَــو عَرضْــتَ رُزمتَــه لَــمْ تَجِــدْ   مَشْــتَرِيًا فِــي الخَلْــقِ يَشْــرِيْهَا

يحضر التماثل في كلمات القافية (تشبيها، تشويها، يشريها)، وهذه الكلمات تمتلك الوزن الصرفي ذاته، وهذا دليل على خضوع بنية الإيقاع للبنية اللغوية، وقد زاد هذا التماثل في تقوية الدلالة المعنوية التي ينشدها في القافية وأضفى عليها رونقا لفظيا لزيادة الدفقة الموسيقية وإضفاء الحيوية على الإيقاع.

وأمثلة هذه النماذج من التماثل كثيرة، وكلها تدل على حرص أمية على الإيقاع، وتكشف عن المبدأ العام الذي تسير عليه تماثلاته، فهو ينطلق من التماثلات الصوتية ويبتعد بها عن احتمالات التماثل اللغوي المفترض لغويا، ويدفع بها لبناء نص شعري ينتج دلالته في ظل هذه الدوال المتماثلة صوتيا، وتتبع القيمة الجمالية لهذه التماثلات لا من المفردة أو الحرف، بل من أساليب استخدامها في تراكيب محددة، ونظمها في جمل شعرية تعطي وحدات متساوية، وأنغاما متناسقة من خلال المكان الهندسي الذي تتموضع فيه هذه الوحدات صوتيا ودلاليا.

ومن هنا نقول، إن التماثل والتشاكل في شعر أمية ليس بالحلية اللفظية التي يقصد إليها الشاعر قصدا، وإنما هو تشكيل لغوي يدخل في بنية النص وتكوينه الإيقاعي على النحو الذي يخدم فيه الدلالة إلى جانب تأثيره البلاغي، ولذلك « لا تنفصل الوظيفة الدلالية في مسألة تكثيف التجانس الصوتي عن الوظيفة الإيقاعية، فهما متضافرتان على خلق نص متماسك في تحقيق الوظيفة الجمالية »[(1)]، وهذا ما يزيد في تكثيف الطاقة الموسيقية للنص الشعري، ويسهم في التداخل في تشكيل الدلالة.

2-التخالف والتقابل :

يعد التخالف والتقابل في البني المكونة للصور الشعرية أحد المبادئ التي ينطلق منها التشكيل البديعي، فالشاعر يسعى لاستثماره في المستوى التركيبي الفني للبيت الشعري لإضفاء التجانس الصوتي، ومسحة من الجمال المعنوي والفكري والإمتاعي عليه.

---

(1) يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص 93.

والتخالف المقصود هنا هو استخدام بنى غير متماثلة عموما، والتي يتولد عنهـا نوع من المباغتة لجمعها بين المتناقضات وتأليفها بين المتنافرات، ولذلك فالتخـالف من التقنيات الطيعة التي يقيم بها المبدع علاقات جديدة بين مفـردات اللغـة تعكـس المفارقات القائمة في الكون، وأبرز أنواع البديع التي يمكن أن نراها منطلقة من مبدأ التخالف هذا، الطباق الذي يتخذ التضاد اللفظي، إلى جانب التخالف في البنى عـاملا مساندا لتكوينه، فالتضاد اللفظي أو المعنوي هو النمط المميز لـه، والطبـاق لغويـا «تطابق الشيئان تساويا. والمطابقة : الموافقة، والتطابق الاتفاق. طابقت بين الشـيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وألزقتهما» [1]، وقد سمى «**ابن المعتز**» الطباق باسـمه وعرفه من خلال التعريف اللغوي الذي نسبه إلي «**الخليل**» ، فقـال: «قـال **الخليـل** رحمه الله : يقال طابقت بين الشيئين، إذا جمعتهما على حذو واحد...»[2]. وأخذ عنه «**العسكري**» ذلك فقال في تعريف المطابقة : « إن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من أبيات القصيدة، مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحر والبرد »[3].

وهكذا يمتلك الطباق صدى لأصوات متقابلة تفضي إلى رؤية تجمع بين الأضداد فيكون لها حضورها الذي يتحول إلى مكافئ شعري، يصنع فضاءه الجمالي من خلال الاتكاء على المفارقة الحادة بين الشيء وضده، وهو ما اتفق عليـه النقـاد القـدماء بقولهم: «المطابقة عند جميع الناس جمعك بين الضدين في كلام أو بيت شـعري»[4]، فتصير المطابقة نقطة نصية تستقطب حولها موجات دلالية تستبصر الموقف النفسـي والانفعالي في توتره المنقلب عبر ثنائية التضاد، وهو ما يبرز الأصوات المتمـايزة، ويؤثر في إيقاع النص ويدخل عليه «ضربا من التوازي بين المعاني، يكون أساسـه

---

(1) ابن منظور، لسان العرب ، مادة "طبق"، 252/10.

(2) ابن المعتز، البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى الباني الحلبي، القاهرة، مصر، 1945 ص 74.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى الباني الحلبي، القاهرة، مصر، ط02، 1971، ص 316.

(4) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 565 وما بعدها.

التقابل الواقع بين المعنيين المتقابلين، وتصاحبه حركة أو انتقال من المعنى وضـــده، حيث يرسم في أذهاننا انتقال المعنى إلى ضده، وهو شبيه بالانتقال من إيقاع لآخـــر، يضاده تماما، إلا أن التضاد بين المعنيين في الطبـــاق لا يحـــدث خلـــلا بـــالغرض المقصود، بل يقوم بعدة وظائف دلالية في النص»(1)، ويقوم بخلق فاعلية كبيرة علـــى حيزه، ووتيرة عالية على مستوياته المختلفة، إذ يسهم في إيضاح المعنى وفي إثـــارة انتباه المتلقي.

وقد وظف أمية هده الآلية التحسينية في شعره، وكشف بها عن معانيه وأفكـــاره، وهي تمتد إلى جسد نسيجه اللغوي مخترقة سكونية الرصف الأدائي، ومتعديـــة فـــي الآن نفسه سلطة المعجم، لأن لغة أمية الشعرية تكسر الأنساق التراتبية، وتملك فـــي الوقت نفسه تطويع اللغة النثرية للغتها الخاصة، وقد ألفينا أنماطا متعددة من الطبـــاق في نصوصه. وهي تتردد بين استخدام الاسم والفعل في خطوط متناسقة تؤدي إلـــى انطباع يتسق مع الإطار الدلالي للمقطع الشعري، وتوفر دورا مناسبا يسهم في البناء الإيقاعي.

فحين يقول أمية (من المتقارب) : (2)

فَقَـــربَ مـــنْ فَرَحِـــي كُـــلَّ نَـــاءٍ   وَأَبْعَـــدَ مـــنْ تَرحِـــي كُـــل دَانِ

يظهر التخالف بين البنيتين المتضادتين، وهو ما يدفع التشكيل الفني في البيت كله إلى اتخاذ شكل نحوي معين لرسم بنية البيت كله في متقابلات ثلاث تحمـــل الكميـــة ذاتها من الوحدات الصوتية على النحو الآتي : (فقرب ≠ وأبعد)، (من فرحي ≠ من ترحي)، (ناء ≠ دان).

وهكذا ظهر التآلف في بناء البيت الشعري، مما أنتج دلالات غنية لها مردودهـــا المعنوي والفني، وفي قول أمية (من البسيط): (3)

تَجْرِي الأُمورُ عَلى حُكمِ القَضَاء وَفِـــي   طَيِّ الحَوادِث مَحبُـــوبٌ وَمَكْـــرُوهُ

---

(1) محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية –نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية –، منشورات دار سال، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1991، ص 84 .

(2) الديوان، ص 73.

(3) الديوان، ص 164.

فَرُبّمَــا سَــرَني مَــا بــتُّ أَحــذرُه   ورُبّما سَــاءَنِي مَــا بِــتّ أرْجُــوهُ

نجد أن التخالف بين البنى يقوم مع حضور التناسبات الصوتية والدلالية من خلال الألوان البديعية التي تبدو أحد أهم أسس التشكيل في المقطوعة، وهي التي تمنحها العنصر الموسيقي الإيقاعي الداخلي، إضافة إلى العنصر المعنوي الخارجي.

فالتناظر التقابلي بين (محبوب ≠ مكروه)، وهذا من حكم القضاء علينا، وأيضا التقابل بين (سرني ≠ساءني)، و(أحذره ≠ أرجوه)، أدى إلى خلق إيقاع جعل البيت أقرب إلى أن يكون منطلقا بنغمة واحدة تطيل في نفس البث الشعري، فتجعل مفردات البيت كتلة واحدة متراصة، وإن كانت مقسمة إلى أجزاء متناسقة متوازنة النغمات والدلالات.

وقد يقود التخالف والتقابل الشاعر إلى مزيد من العناية بالبناء المعماري لمشهده ليغدو المحرك الأساس لهذا البناء، وهو ما يدفع الشاعر للعناية بالتشكيل الأسلوبي النحوي لتراكيبه الشعرية، كي يضمن لمشهده التوازن الإيقاعي النغمي إلى جانب التوازن الدلالي، ففي قوله (من الطويل): (1)

وَأَعْلَــمُ قَومًــا خَــالفُونِي فَشَــرَقُوا   وَغرّبْتُ أَني قَدْ ظَفَــرْتُ وَخَــابُوا

يظهر التخالف بين البنيتين المتضادتين (فشرقوا ≠ وغربت)، والضمير في البنيتين يعود على القوم الذين خالفوه، وفي هذه المخالفة وعدم الاتفاق ستكون النتيجة حتما بنيتين متضادتين متخالفتين هما (ظفرت ≠خابوا)، وهكذا يتحول التخالف إلى شكل إبداعي ممتع بما فيه من عمق.

أما في قوله (من الطويل): (2)

تَفَكــرُ فِــي نُقْصَــان مَالــكِ دَائمًــا   وتَغْفَل عَن نُقْصَــان جِسْــمِكَ والعُمــر
أَلَــمْ تَــرَ أَنّ الــدّهرَ جَــمّ صُــرُوفه   وَأن لَيسَ منْ شَيءٍ يَدُوم عَلَى الــدهر
فَكَــم فَرْحَــة فِيــه أَدْيلــت بقَرحَــة   وكَم حَال عُسْر فِيه آلت إلــى اليُســر

نلاحظ أن تضادا لفظيا مباشرا يكتنف لغة الشاعر، فقد تلاعب بالمفردات كما تلاعب بالمعاني، وأقام بين هذه المفردات طباقا يعتمد على التضاد والتخالف بين

(1) الديوان، ص 95.

(2) الديوان، ص 83، 84.

البنى، فهو بعمق فكره ونفاذ بصيرته، يوجه ويرشد المرء الغافل من خلال بنى متضادة (تفكر في ≠تغفل عن)، و(فرحة ≠قرحة)، و(عسر ≠يسر)، مع التقارب في المستوى الصوتي بينها، مما يمنح الأبيات إيقاعا متميزا وتشكيلا فنيا تخالفيا بدلالة غنية.

ونجد تكثيفا للتخالف والتقابل لتعظيم صورة ممدوحه، يقول (من البسيط): (1)

مَلِكٌ تَبَوأ فَوقَ النّجمِ مَقْعَدَهُ ... فَكَيفَ يَطمَعُ فِي غَايَاتِه البَشَرُ
يُرجَى نَدَاهُ وَيُخْشَى حَدّ سَطْوَتِه ... كَالدّهرِ يُوجَد فِيه النّفْعُ وَالضَرَرُ
وَمَا سَمعتُ ولا حُدثْتُ عَنْ أَحَدٍ ... منْ قَبلِه يَهَبُ الدّنيا ويَعتَذرُ
ولا بَصُرتُ بشَمْسٍ قَبلَ غُرّتِه ... إذَا تَجَلى سَنَاهَا أَغْدَقَ المَطَرُ

يبرز في الأبيات تضاد لفظي مباشر، لكنه يحاول أن يمنح لغته الشعرية وصورها نوعا من التضاد الإبداعي المختلف، فأمية تلاعب بالمفردات والمعاني، وأقام منها طباقا يعتمد على التضاد والتخالف بين البنى، لتعظيم ممدوحه الذي صور مكانته فوق النجم وغيره بالضرورة دونه، ثم أقام تقابلا بين المعاني التي خصه بها، فهذا الملك (يرجى، نداه)، و(يخشى حد سطوته)، فرغم التخالف بين (يرجى≠ يخشى)، فهو وحد الحالة التي يشعر بها الإنسان نحوه، وقد شبهه بالدهر الذي يحمل تضاد الأيام بين (النفع ≠ الضرر)، وأيضا أقام تخالفا بين (يهب ≠ يعتذر)، وفي البيت الأخير يبدو التضاد الصوري واضحا حيث يفترض في الواقع أن ظهور الشمس وبروزها يمنع أو لا يكون سببا في نزول المطر، لكن الصورة تنقلب عند هذا الملك، فقد بناها على أساس تبادل المواقع وتخالف البنى بين الشمس والمطر، ويبدو التضاد الصوري واضحا إثر هذه التبادلية؛ حيث جعل المعنى الذي توحي به الصورة يفصح عن تحول ظهور الشمس وتجليها إلى سبب في نزول المطر، وقدرة أمية على التصرف في هذه الثنائيات المتخالفة على هذا النحو أغنت الدلالة.

ويبدو التخالف أسلوبا فنيا واضحا تحت إطار المقابلة، في قول أمية عن الشيب (من الوافر):(2)

---

(1) الديوان، ص 118، 119.

(2) الديوان، ص 100.

عَذيرِي مـــن طَوالـــعِ فِـــي عِـــذَارِي مُنيـــتُ بِمنظَـــرٍ منهـــا بَغـــيضِ
فســـوّدَ مـــن شَـــبَابي غيـــرَ سُـــودٍ وبيّضَ من مَشـــيبي غَيـــر بِـــيضِ

حيث بنى التشكيل التطابقي من بنيتين متخـــالفتين، متضـــادتين، متقـــابلتين فـــي الشطرين (فسود ≠ وبيض)، (شبابي ≠ مشيبي)، (غير سود ≠ غيـــر بـــيض)، وقـــد ربطت المقابلة بين شطري البيت، وعملت من جانبها على تشكيل إضـــاءة إيقاعيـــة داخلية داخل سياق هذا التشكيل الإيقاعي، إذ إن السواد والبياض في الشـــعر يشـــكل طباقا قائما على الصراع الخفي بين الشباب والمشيب، وهذا ما أتاح دلالات معنويـــة متضادة.

وعندما يقول أمية (من الطويل) : (1)

لَعـــلّ زَمَانًـــا سَـــاءَنِي بِذَهَابِـــه يَسُـــرُ فُـــؤَادِي عَـــاذِلاً بِإيَابِـــه

نراه يقابل بين الشطرين من خلال التخالف الواقع بينهما في (ســـاءني ≠ يســـر فؤادي)، (بذهابه≠ بإيابه)، وهو تخالف قائم على التضاد من حيث المعنى وحمل دلالة إيقاعية في أثناء ترديدها تشكل نغمة تحمل في طياتها ذلك الرجاء المستمر في نفـــس الإنسان بأن تنصفه الحياة وتجري الأمور لصالحه.

وفي قوله (من المتقارب): (2)

ولَـــمْ يُـــدَعَ للْغَـــيّ إلا أَطَـــاعَ ولَـــم يُـــدع للْرُشْـــدِ إلاّ أَبَـــى

وفي قوله (من الوافر): (3)

فمَـــا بَعُـــدَت عـــنْ اللُقْيَـــا جُسُـــومٌ تَـــدَانت بِالْمَحبَـــة وَالـــوِدَاد

وفي قوله (من الكامل): (4)

شَـــتَان بَـــينَ اثنَـــين هَـــذَا ضَـــاحِكٌ أَبَـــدًا لآمِلِـــه وَهَـــذَا بَـــاكِي

وفي قوله (من مجزوء الرجز): (5)

(1) الديوان، ص 108.

(2) الديوان ، ص 105.

(3) الديوان، ص 87.

(4) الديوان، ص 157.

(5) الديوان، ص 105.

وَارْجُ وَخَـــفْ رَبهُمَـــا فَهُـــو الـــذّي   مَا شَاء من خَير ومنْ شَـــرّ فَعَـــل

يبدو التخالف بين البنى التالية : (الغي≠ الرشـــد)، (أطـــاع ≠ أبـــى)، (بعـــدت≠ تدانت)، (ضاحك≠ باكي)، (خير≠ شر)، وقد وظف أمية هذه التقابلات لعلمه بدلالتها التي تتركها في ذهن المتلقي، فهي تتجاوز في تشكيلها اللغوي منطق اللغة العاديـــة، وهي ليست وشيا لفظيا إضافيا، وإنما تتشكل أنماطها من خلال إعادة تنظـــيم البنـــاء اللغوي لخلق التأثير والانفعال في المتلقي.

وهذا النوع من التخالف والتقابل يحمل القارئ إلى عقـــد علاقـــة بـــين البنيتـــين المتجاورتين في السياق والمتنافرتين في المعنى، وبهذا تتعزز الدلالة في النص بتعالق الكلمات المتضادة معنويا، والمتجاورة سياقيا، والمتجاوبة إيقاعيا.

ومن خلال النماذج المتقدمة وغيرها كثير، نلحظ أن أميـــة تمكـــن مـــن تحقيـــق التخالف بين البنى المتخالفة المتقابلة، وهذا يدل على تحكمه في معجمه اللغوي الـــذي ضمن له تأدية جيدة للنغم، وإيجاد الإيقاع الملائم دون عوائق، وقد تمكن مـــن خلـــق علاقات بين الوحدات المتجاورة داخل السياق، وبهذا يتعزز المعنى.

3–التقسيم والتوازن :

يمنح استخدام الشاعر المبدع لعدد من الألوان البديعية لبنـــاء الصـــور الشـــعرية النص مزيدا من التدفق والامتداد، وحالة من التحالف والتكافل بـــين هـــذه الأنـــواع، وخلق بنية شعرية تقوم على جمالية الملاءمة بين الألفاظ والمعاني.

وباعتبار أن أكثر الشعراء الأندلسيين قد أقاموا تراكيبهم على ثنائيـــات تحكمهـــا تماثلات وتخالفات في البنية الأصلية المكونة لكل مفردة من مفرداتها، تجعل الحالـــة اللفظية والمعنوية والإيقاعية للنص الشعري نشطة، فإن تعميق توظيـــف مثـــل هـــذه الألوان التشكيلية البديعية يحافظ على التقسيم الصوتي والإيقاعي والتركيبـــي الـــلازم للبيت الشعري، وللقصيدة بأجملها، والذي يمنحها حالـــة التـــوازن والتســـاوي بـــين الوحدات الصوتية والدلالية المكونة لكل جملة شعرية، وهذا سيؤدي بالضرورة إلـــى قدر أكبر من الإبداع والجمال داخل النص الشعري.

وإذا كان توظيف بنيتين تماثلا أو تخالفا، يسمح بجناسات أو طباقات أو مقابلات فنية قوية تكثف حضور تراكيب متوازنة تماما، فإن استعمال عدد أكبر منها سيزيد مسؤولية الشاعر نحو الأسلوب الفني الذي يتبعه لتطبيق وسيلة حقيقية من وسائل جعل اللغة لغة شعرية، ويكشف آليات الإبداع التي طبقها في نصه.

ومن البلاغيين الذي أوضحوا مفهوم التوازن وأبرزوه بشكل جلي «**أبو هلال العسكري**»، وقد عبر عنه بالازدواج «والكلام عنده لا يحسن ولا يخلو حتى يكون مزدوجا، ولا نكاد نجد للبليغ كلاما يخلو من الازدواج» (1)، حيث تنزع اللغة إلى التراكيب أكثر منها إلى الإفراد لمقاصد إيقاعية ودلالية معا.

فظاهرة التقسيم والتوازن أصيلة في بنية اللغة تعتمد على الجمل المتماثلة في الأوزان عروضية كانت أو صرفية أو غير ذلك، ويبلغ التوازن ذروة الإيقاع المطلق حين تطابق الألفاظ بمقاطعها التفاعيل العروضية، مما يحقق الانسجام في الإيقاع لدى الباث والمتلقي معا.

وقد حفل شعر أمية بمختلف أنماط التقسيم والتوازن، فعندما يقول(من الطويل):(2)

تَنَاهَى لَديهِ العلــمُ والحِلْــمُ والحجَــى ... وكَمُلُ فيه الظَــرفُ والنَبــلُ والفَهــمُ

إذَا هَــدَم النَــاسُ المَعَــالي أَشَــادَهَا ... ولَن يَستَوي البَانِي وَمن شَانَه الهدم

وَإنْ أَخَــرّ الأَقْــوامَ نُقْــصٌ تَقَــدَمت ... بِه رُتبَة تَعنُــو لَهَــا الرُتَــب الشّــم

فإن التشكيل البديعي يملأ شعره بالنغم الموسيقي، ويزخرف ألفاظه في جناس إيقاعي جميل بين (العلم، الحلم)، وطباق بين (هدم ≠ أشاد)، و(الباني≠ من شأنه الهدم)، (أخر≠ تقدمت)، وهذا ما يخلق حالة من التوازن بين ألفاظه عبر كل ثنائيتين تجمعان مفردات الجناس والطباق، وهذه الثنائيات التركيبية مبنية وفق أسلوب لغوي ونحوي متوائم ومنسجم، نتج عنه توازن وانسجام في أصوات الحروف والتركيب النحوي.

وعندما يقول أمية (من البسيط) : (3)

---

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 266.

(2) الديوان، ص 74.

(3) الديوان، ص 117.

هيَ العَــزائمُ مـــنْ أنْصَـــارِهَا القَــدرُ وَهي الكَتَائبُ من أَشْــيَاعهَا الظَفَــرُ

ويقول (من البسيط): [1]

هِـــي السَـــمَاحَة إلا أنّهَـــا سَـــرَف وَهي الشّــجَاعَة إلا أَنّهَــا غَــرَرٌ

فالتشكيلة الإيقاعية للبيتين كاملة الانسجام، غنية الدلالات، متوازنة الأنغام، متقابلة المعاني، متساوية الأصوات :

هي	**العزائم**	**من أنصارها**	**القدر**
هي	**الكتائب**	**من أشياعها**	**الظفر**
هي	**السماحة**	**إلا أنها**	**سرف**
هي	**الشجاعة**	**إلا أنها**	**غرر**

وهكذا سخر أمية العناصر الألسنية المتشابهة ليفرض شكلا من توازي الصــدر مع العجز، وتوازي العناصر اللغوية داخل البيت الشعري، فيحدث توازنا صوتيا هو أساس إيقاع القصيدة، والتوازن المعنوي في البيتين جعل الشطر الثاني ترجيعا إيقاعيا للشطر الأول، وترجيعا معنويا له في الوقت ذاته.

وعندما يقول أمية (من البسيط) : [2]

فَالبيضُ تَسقُطُ فَوقَ البِـيضِ أَنْجُمُهَــا وَالسُمرُ تَحت ظِلال النّقع تَشْــتَجرُ

نجد أن كل بيت يقوم على التناظر الموضعي بين الشطرين، وهذا ما حافظ على التوازي النغمي بينهما وخاصة في بداية كل شطر ونهايته، والتوازن المعنوي بينهمــا جعل الشطر الثاني ترجيعا إيقاعيا للشطر الأول، وترجيعا معنويا له في الوقت ذاته.

وكذلك يوازن أمية بين شطري بيته حين يعتمد على التقسيم القائم على التجزئــة التي تمثل رافدا إيقاعيا ودلاليا له آثاره الجمالية في الخطاب الشعري، فأحيانا يتجــزأ البيت إلى ثلاثة أجزاء أو أربعة، في مواضع كثيرة من شعره، يقول (من الطويل):[3]

فَوجْنَتُـــهُ وردٌ وَعَينَـــاهُ نَـــرجُس وَمَبْسمُهُ كَــاسٌ وَرِيْقُتُــهُ الخَمــرُ

---

(1) الديوان، ص 118.

(2) الديوان، ص 117.

(3) الديوان، ص 105.

فقد عمد أمية إلى تقسيم البيت إلى أربعة أجزاء عروضـية متسـاوية، فجـاءت موسيقى البيت منظمة ومتوازنة.

وحين يقول (من الطويل): (1)

فَمَا مِصرُ الــدّنيَا ولا أَهْلُهَــا الــورَى   وَلا ظِلُهَا المَحْيَا وَلا يَومُها العُمْــرُ

نجد أنه حقق ثراء موسيقيا وكثافة إيقاعية قوية بفضل التقسـيم والتـوازن بـين أجزاء البيت القائم على تكرار صيغة النفي التي دعمت الإيقاع الموسيقي.

وحين يقول (من الطويل): (2)

طَوتْ منْهُم الأجْـدَاثُ أَوجَــهَ أَوجِــهٍ   وَأيْمَــنَ أَيْمَــانٍ وَأَعظَــم أَعظُــمِ

ويقول (من الطويل): (3)

فَدتَك مُلــوكُ الأرضِ وَأبْعَـدُها مَـدًى   وَأرفَعُها قَـدْرًا وَأقْـدمُهَا مَجْـدًا

ويقول (من الوافر): (4)

ولَكنّ دُعَاهُ الفَضلُ والحلــمُ والحِجَــى   إلى أَنْ يَكُون الأحلْمَ الأَكرَم الأتْقَــى

يلفتنا التشكيل الهندسي الذي شكل به أمية الأبيات، وتبرز التجزئـة مـن خـلال الصيغ المتناظرة (أوجه أوجه، أيمن أيمان، أعظم أعظم)، و(أبعدها مـدى، أرفعهـا قدرا، أقدمها مجدا)، وهذا التوازن بين الشطرين يشكل حضورا لدى السامع، ويمـنح النفس راحة ويجدد نشاط السمع، وهذا ما يجعل الموسيقى الداخلية للبيت تتناظر مـع الوزن العروضي، لتعطي إيقاعا منسجما من شأنه جذب المتلقي والتأثير فيـه، وهـو تقسيم أو توازن غير منفصل عن الدلالة، بل يدعمها ويقويها.

ونخلص من النماذج المتقدمة إلى أن التقسيم والتوازن محطة إيقاعيـة متنوعـة، منحت الشاعر استخدام طاقات تعبيرية كثيرة، وأسهمت في إيصال مشاعره وأفكـاره إلى المتلقي، بتنويعات إيقاعية وتزيينات لفظية وإيحاءات معنويـة، أبـرزت قدرتـه الفائقة في توظيف مفرداته وتركيباته، بما يخدم السياق النصي، ويبدو أن أمية كـان

---

(1) الديوان، ص 111.

(2) الديوان، ص 57.

(3) الديوان، ص 109.

(4) الديوان، ص 124.

يحاول أن يصل إلى التوازن من خلال إجراء إيقاعي يوزع فيه بنيته الأساسية على مساحة البيت الشعري، فيعزز صورة التماثل من جهة، ويجدد فنيتها من خلال تلك الاقترانات مع العنصر المخالف، دونما محاولة لطمس وحدته من جهة أخرى.

ومن التشكيلات البديعية المتقدمة، تبين أن البديع آلية فنية إيقاعية داخلية ترتفع بفن الشعر المرتبط بفن الموسيقى إلى مستويات صوتية لها أثرها في النفس وأداء المعاني على حد سواء، وتبدو جمالياته من خلال العلاقة الوطيدة بين جمالية التناسق الصوتي والمعنى المستخلص، فأمية يشكل لوحاته ومشاهده الشعرية موظفا طاقات اللغة وإيقاعات تجاورها وترصفها إلى جانب بعضها، إما مجانسا بين وحداتها اللغوية، أو متخذا التخالف أساسا لبناء لبناتها، أو التقسيم النغمي منطلقا لتكوينها، مضفيا على الصورة أنغاما تتزاوج مع المعاني، وبهذا تكون المحسنات البديعية وحدات بنائية فاعلة لإعمار البيت الشعري وتنظيم إيقاعاته وتوسيع آفاق دلالاته وفضاءات إيحاءاته.

ثانيا-التكرار :

يعد التكرار من الوسائل الأسلوبية التي تخدم البنية الإيقاعية، ويتمثل في تكرار ألفاظ في عبارات توحي بحالة مثيرة للاهتمام، وتستقصي تفاصيل متعلقة بالأبعاد الوجدانية، وتخفي دلالات تتجاوز المستوى السطحي، وهو يتحقق في النص حين «يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدا، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين»(1) .

وعندما نتأمل التكرار من الوجهة الفنية، فإن فعاليته تتجاوز هذه الفائدة، فهو يسعى إلى إنتاج فوائد ومرامي جديدة داخل أتون العمل الفني، فيحدث فيه موسيقى من خلال« الإتيان بعناصر متماثلة ومواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا

---

(1) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 01، 1989، 370/1 .

لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هو الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي»[1].

وهذا يعني أن وجود التكرار حتى في أبسط صوره ومستوياته في الشعر ضروري وعضوي، فهو أساس الإيقاع[2].

والتجربة الشعرية هي التي تحدد كيفية وجود التكرار فيها، وتوجه أدواته نحو تحقيق الأثر والغاية، مما يجعل القصيدة تشكيلا فنيا لنظام تكراري يسهم في تثبيت إيقاعها الداخلي، ويسمح بالاتكاء عليه مرتكزا صوتيا ليشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول، ويتجاوز البعد الإيقاعي في التأثير، ويتعدى إلى «تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة المتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار، فهو يجيء على مستويات عديدة لا يمكن حصرها حصرا كاملا»[3].

كما يقوم التكرار بهذا الأداء الموسيقي، من حيث أنه إلحاح على جهة هامة من العبارة «يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر»[4].

واعتماد الشاعر في أسلوبه على التكرار يبرز أهميته كعنصر فعال في تماسك النص وتآلف عناصره وانسجامها، فهو من « شأنه أن يخلق قدرا كبيرا من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته، ويسمح بالاستمرار في بنائه، الأمر الذي يجعل النص وحدة منسجمة ومتسقة، وهذه أبرز خصائص النص الفني»[5].

والحقيقة أن الشاعر حين يكرر لفظة ما، فهو يريد بها معنى آخر إضافيا غير المعنى الأول، وإلا لا قيمة لمعاودة تكرارها ثانية « فالكلمة أو الصورة المكررة لا

---

(1) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 117 .

(2) ينظر : عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص 59.

(3) نفسه ، ص 13 .

(4) موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي –دراسة أسلوبية–، جامعة اليرموك، الأردن، د ط، د ت، ص 15.

(5) شكري الطوانيسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة –دراسة في بلاغة النص–، ص 158.

تعني نفس ما عنته في المرة الأولى، وذلك راجع إلى ذات حقيقية أنها تكرار، ولا تقع حادثة مرتين، لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل»[1].

ولعل الاهتمام بموسيقى اللغة الشعرية هو الذي جعل أمية يعتمد على هذا الأسلوب بشكل كبير لاغناء إيقاع القافية والوزن، ومحاولة التوفيق بين المعنى والصوت، بل حاول جعل الصوت مصدرا إغناء للمعنى، وقد عكس التكرار تجربة أمية الانفعالية المودعة في ديوانه، وأفصح عنها في صوره الشعرية من خلال التنقل بين تكرار الاسم والفعل والتركيب، ولكل منها دلالته وإيقاعه الخاص الذي يعكس الطابع المختلف الذي يختص بفاعليته اللغوية، التي عمل أمية على نموها لتحظى بالأبعاد النفسية والبنائية اللغوية والإيقاعية، فتشكل محطات دلالية وانفعالية تتوزع في النص، لتمنحه إيقاعا ينهض على اللحن والنغم الذي يتلاءم مع الظلال المشهدية والتصويرية التي تلامس قرارة الإحساس بالأشياء.

1-التكرار الصوتي :

يتحقق هذا التكرار من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة، وإيقاع الصوت اللغوي المفرد هو النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري، ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا، ولكل حرف صفات، وهناك علاقة بين مخارج الحروف وصفاتها وبين دلالة الكلمة، وهي علاقة شعورية دفينة لا يتعمد الشاعر إظهارها، بل يتجسد التوافق النغمي والانسجام اللفظي، تجسدا فطريا لدى الشاعر الموهوب المتمكن من أدواته اللغوية والفنية وصاحب الموهبة الحقيقية[2].

والشاعر يحاول الإفادة من الخصائص الفيزيائية للصوت اللغوي، فيتوافر داخل نصه الشعري صوت أو مجموعة من الأصوات ذات طبيعة فونولوجية واحدة أو مختلفة، وتتردد بكثرة واضحة، فيكشف النص تنغيما خاصا يسهم في ظل السياق على

---

(1) تينزي ايكلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة : أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1991، ص 143.

(2) ينظر : صابر عبد الدائم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1413 هـ- 1993م ص 28.

خلق الإيقاع وتشكيل التجربة[1]، لأن هناك تفاعلا مستمرا بين التشكيل الصوتي والسياق؛ بمعنى أن السياق قد يوسع مدلول الصوت أو يعدله، وقد يؤدي إلى تغييره أو يوجه تصورنا إليه.

والشاعر – أيضا – يعمد إلى تنويع الإيقاع وتكثيفه داخل النص بما يتماشى والحالة الشعورية، والدلالة المقصودة عن طريق اختيار حروف معينة، لأن لكل حرف صوتي صفات تتحدد انطلاقا من كيفية النطق به.

واستخدام التكرار للصوت يكشف عن بعض خصائص العمل الأدبي، وهو يخضع إلى حد بعيد لأذواق أصحاب اللغة ومستوياتهم الحضارية والثقافية، لأن تكرار الصوت اللغوي المفرد في النص الأدبي بصورة عامة يحمل في ثناياه قيمة دلالية، إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة، ويسهم بنصيب يقل أو يكثر في تعزيز معنى العبارة، أو في محاكاة حالات النفس وأحداث الطبيعة، ويعقد بين أجزاء البيت نظاما يزيدها تماسكا وارتباطا[2].

وتبين الدراسة الإحصائية لدوران الحروف وتواترها في شعر أمية أنه وظف الصوت اللغوي المفرد صامتا وصائتا، مجهورا كان أو مهموسا، بشكل حقق التكرار الصوتي في الكثير من القصائد.

1-1-المجهور والمهموس :

تصنف الأصوات العربية الصحيحة إلى أصوات مجهورة وأخرى مهموسة حسب ذبذبات الأوتار الصوتية أثناء النطق، فالصوت المجهور يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية، وهذه الأصوات في العربية الفصحى هي : « ب، ج، د، ذ، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي، ر، ز، أ»[3].

---

(1) ينظر: شكري الطونيسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة –دراسة في بلاغة النص–، ص 158.

(2) ينظر : ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، 94.

(3) ينظر : حسام الهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص 50.

أما الصوت المهموس فهو الذي لا تتذبذب في أثناء النطق به الأوتار الصوتية، وهذه الأصوات في العربية هي « ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ»[1].

ومن النماذج الشعرية التي استغل فيها أمية صفات الأصوات المجهورة والمهموسة لتجسيد دلالات قوية لها حضورها الواضح، قصيدته السينية التي بلغ عدد أبياتها اثنين وثلاثين (32) بيتا، والتي مطلعها (من الكامل) : [2]

نَفسِي الفِدَاءُ لمَطمَع لِي مُؤيسِي غَرِيت لَوَاحظُه بقَتل الأنْفُس

مَا ضرّ من كَمُلَت مَحاسنُ وَجهِه لَو كَان يُحسِنُ في الصَنِيعِ كَمَا يُسيء

لقد غلبت على القصيدة نغمة صفيرية نتيجة لتكرار صوت السين الصفيري اثنتين وستين (62) مرة في كلمات موزعة على النص (نفسي، مؤنسي، محاسن، يحسن، سر، آنس، ...)، فضلا عن القافية التي لها وقع إيقاعي متكرر في هندسة إيقاعية عمودية حققت توافقا بين مرتكزات الختام، وأغنت الدلالة (الأنفس، يسي، يتأنس، متجسس، أخرس، ...)، كما تكرر صوت الراء تسعة وستين (69) مرة (غريت، ضر، رشأ، مرتعا، وردا، ...)، وهو صوت تكراري مجهور، كما نلحظ تكرار صوت الياء وهو صوت مجهور يمتاز بوضوحه السمعي، وقد تكرر ستة وستين (66) مرة (ضلوعي، خيفة، واشيا، يعرب، ...)، إضافة إلى تكرار صوت القاف خمسة وعشرين (25) مرة (بقتل، مترقب، مقتبل، مقابل، قانص، بمقلة، ...)، مما أدى إلى انسجام وإئتلاف في الموسيقى الشعرية، وصوت القاف يحمل قدرا من القوة والقسوة، وقد أفاد تكراره دلالة صوتية تنسجم مع الدلالة التي يحملها النص ويعمقها ويؤكدها.

كما تتبدى الكثافة الشديدة لصوت اللام، وهو صوت مجهور، وذلك في (لواحظه، ضلوعي، لسان، الغزال، ...)، وهكذا نجد تنوعا ثريا للأصوات في القصيدة، فقد جمع أمية بين الأصوات المجهورة والمهموسة، مما شحن القصيدة بقوة

---

(1) ينظر : نفسه، ص 50.

(2) الديوان، ص 111.

إيقاعية زادت من تأثيرها الجمالي، وجعلتها متشابكة الدلالة، فكل صوت يفضي إلى صوت آخر، وقد تميزت هذه القصيدة بالحركة والنفس المتلاحق.

ومن القصائد التي تشهد التكرار الصوتي، قصيدته الحائية التي مطلعها (من المديد): [1]

أَصَحوتَ اليَومَ أمْ لَستَ صَاحِي   يَومَ نَادُوا أُصُلاً بِالرّوَاحِ

يتضح في القصيدة التكرار الصوتي لكل من : (الرّاء، واللام، والنون)، وهذه الأصوات متقاربة من حيث الخصائص النطقية، فهي لثوية، كما يتسم نطقها بخفة واضحة إذ لا تحتاج إلى جهد عضلي زائد لنطقها، وهي أصوات الذلاقة [2]. وهي تعني القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية، دون تعثر، فذلاقة اللسان جودة نطقه، وانطلاقه في أثناء الكلام[3]. كما تتسم هذه الأصوات بالعلو الصوتي والوضوح السمعي، فهي من أكثر الأصوات العربية وضوحا سمعيا بعد الصوائت[4].

وقد اقترن حرف اللام بكم هائل من الكلمات، وذلك في (لحاظ، غال، عذولي، الخلخال، الليل، مال، ...)، أما صوت النون فيعد من أشباه الصوائت التي تمتاز بالقوة السمعية وسهولة الانتشار، لذلك حقق الشاعر من خلاله الغاية التعبيرية، وذلك في (نادوا، الغواني، نافذات، أنجم، ...)، فهي تعطي صوتا إيقاعيا، ولصوت النون المتكرر في القصيدة بصوره المتنوعة دور فاعل في إنتاج النغمة الإيقاعية المتناسقة، مما أدى إلى إيقاع متدفق، إضافة إلى تكرار صوت الراء في (رد، ببدور، أداروا، تردى، خمرا، ...) مما يزيد من سرعة الإيقاع داخل الأبيات التي اتصلت ببعضها من خلال حرف الواو الذي ربطها برباط متين منحها مدا وليونة، وهذا ما ساعد على تماسك الأبيات وترابطها.

كما حرص أمية في هذه القصيدة على انتقاء المفردات التي تنتهي بحرف الحاء، ومنها (الرواح، الجراح، المراح، الوشاح، الصباح، الجماح، السماح، ...) لتضيف

---

(1) الديوان، ص 66.

(2) ينظر : ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق : حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، د ط، 1985، ص 64.

(3) ينظر : إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط4، 1971، ص 109.

(4) ينظر : نفسه، ص 132.

تماثلا صوتيا مكررا يتكئ على التجانس الصوتي في القافية، مما يظهر حركة جميلة تنتظم الأبيات بإيقاع منتظم لينطلق منه حتى نهاية الأبيات، وتواتر حرف الحاء يزيد من قوة الأبيات وتماسكها، ويحقق وحدة عضوية متناسقة ترتاح لها أذن المتلقي، وهذا ما أعطى القصيدة قيمة أسلوبية يظهر أثرها في المجانسة الصوتية بين الحروف.

-الصوامت والصوائت :

الصوامت مجموع الحروف المجهورة والمهموسة، أما الصوائت أو الحركات الطوال فهي تطلق على الألف والياء والواو [1]، ويظهر طول هذه الحركات أثناء النطق بها، حيث تتوفر على خاصية الامتداد الصوتي، وقد أفاد شاعرنا من هذه الخاصية، حيث يتغير الإيقاع بحسب نوعية الحروف، فيكون متسارعا مع الحروف الصامتة (حروف المد)، ويكون بطيئا ممتدا مع الصوائت أو الحركات الطوال، وهذا التغيير له بواعثه النفسية وأغراضه الدلالية.

ولحروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية؛ إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة، فهي ذات مرونة عالية، وذات سعة في إمكانياتها الصوتية فتضفي موسيقى خاصة.

ومن النماذج التي يتضح فيها امتداد الصوت، قول أمية في رثاء والدته (من الطويل) : [2]

تَصــرّمُ أيَــامي وأُمَــا تَلهفِــي فَباق علَى الأيَــامِ لم يَتَصــرّم
كَأنّ جُفُــونِي يَــوم أَوْدَعتِــكِ الثَــرَى نَضَحنّ علَى جَيبِ القَميصِ بِعَنْــدَمِ
يُهــيّجُ لــي الأحْــزَانَ كــلٌّ فَــلا أَرى سوىَ مُوجعٍ لِي بِأذْكَــارِك مُــؤلِم
أنُــوحُ لتغريــدِ الحمَــائمِ بالضُــحَى وَأبكِــي للمــع البَــارق المُتَبســمِ

لقد ورد امتداد الصوت في كل من (أيامي، تلهفي، فباق، الأيام، جفوني، القميص، بهيج، موجع، لي، أذكارك، أنوح، لتغريد، الحمائم، أبكي، البارق)، وهذا الامتداد الصوتي ينسجم مع دلالة الأبيات التي يعبر بها الشاعر عن حزنه وفجيعته،

(1) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، د ت، ص 76.

(2) الديوان، ص 57، 58.

فضلا عما تحتاجه المقاطع الطويلة من صوت ممتد، إذ النطق بها يحتاج إلى زمن أطول من نطق المقاطع القصيرة، مما يستدعي إيقاع الحزن وأصوات التألم.

وقال أمية في مدة اعتقاله بمصر (من الطويل) : [(1)]

عَذيريْ من دَهرٍ كَأنّي وَترتُه ... ببَاهرِ فَضلِي فَاستقادَ بِه مِنِّي
تَعَجلَنِي بالشّيبِ قَبلَ أَوانِه ... فَجرَّعنِي الدَرديّ من أَولِ الدنّ
فَلو لمْ أكنْ جَلدًا عَلى الخَطْبِ صَابرًا ... لحُلت عُرى صَبْري وَهُدت قُوى رُكنِي
ولوْ لَم أَكن حُرّ الخَلائق مَاجِدا ... لمَا كَان دَهريْ يَنْطَوي لِي عَلَى ضَغْن
أظُنّ اللّيَالي مُبقيَاتِي لحَالةٍ ... تَبدلُ فِيهَا حَالتِي هَذِه عَنّي

يتضح الامتداد الصوتي في الكلمات الآتية : (عذيري، كأني، بباهر، فضلي، فاستقاد، مني، تعجلني، أوانه، فجرعني، عندي، صابرا، صبري، ركني، الخلائق، ماجدا، دهري، ينطوي، الليالي، مبقياتي، لحالة، فيها، حالتي، عني)، فقد أضفى هذا المد على القصيدة مزيدا من الجرس الموسيقي من خلال انطلاق الصوت مسافة أطول، ومن ناحية أخرى نجد التناسب المعنوي بين بعد الصوت وحرف المد الذي يوحي ببعد المسافة لأن الصوت فيه ينطلق مسافة أطول، وهذه الامتدادات الصوتية المتتالية تعزز المعنى الذي يريد الشاعر التعبير عنه وتنسجم مع التأوه والأنين والألم، وهي دلالات يمكن تلمسها في الأبيات.

وفي رثائه لأم يحي يقول (من الطويل): [(2)]

ألا إنّ أَيَامَ الحَيَاة بَأسرِهَا ... مَراحلٌ نَطويهَا ونحنُ بهَا ركَب
فَوَا أسَفاً كَم لا تُبَصّرُنَا النُهَى ... ويَا عَجبًا كَم لا يُنهنهنا النّهَب
تُصيبُ المَنَايَا كُلّ شَخصٍ رَمَينَهُ ... وَسهمُ المَنَايَا لا يَطيشُ وَلا يَنْبُو
تَشدُ علَى الأَعقَاب منْهَا سَوابقُ ... إذَا مَا كبتَ جُردُ السّوابقِ لمِ تَكبُ
ومَا أَنْشَبتْ كَفَ المَنيّة ظُفرَهَا ... فَنُجي طَبيب من شَبَاهَا ولا طبُ

لقد نوع أمية في الامتدادات الصوتية بين (الواو والياء) وغالبية الألفاظ ورد فيها الامتداد بصوت الألف، وهي تظهر في (أيام، الحياة، مراحل، نطويها، فوا أسفا،

---

(1) الديوان، ص 48.

(2) الديوان، ص 46. شباها: من الشباة وهي إبرة العقرب.

تبصرنا، ويا عجبا، ينهنهنا، المنايا، يطيش، ينبو، الأعقاب، سوابق، السوابق، ظفرها، طبيب، شباها)، وتدخل هذه الامتدادات في تكوين إحساس الشاعر للتعبير عن بواطنه النفسية المتألمة الحزينة.

وهكذا يتضح دور تكرار الصوائت في الجوانب الإيقاعية والموضوعية والفنية؛ إذ تسهم بامتداد الصوت في تكثيف الإيقاع الموسيقي وتقوية المعاني، ولا يخفى ما تؤديه معها الصوامت من دور في تحقيق الانسجام بين الإيقاع الموسيقي والدلالات في الأبيات.

2-التكرار اللفظي :

المراد به إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها في مواضع أخرى غير الموضع الذي ذكرت فيه لأول مرة، على نحو يمثل ظاهرة في نص أدبي واحد [(1)]، لأن التكرار يخلق أنماطا من التوازنات الموزعة داخل النص الشعري، والتي تنشأ من عودة نفس الصورة الصوتية، وعودة نفس الوحدة العروضية المنتظمة بهما تلك الصورة الصوتية.

وفي تكرار الكلمة سأركز على التكرار العمودي الذي ورد في أكثر من بيت، لأن التكرار الأفقي الوارد في البيت الواحد تمت دراسته من خلال تقنية التصدير.

قال أمية في رثاء والدته (من الطويل): [(2)]

وَمَا أشْتَكي فَقدَ الصبَاح لأنّني ... لفَقدِك فِي لَيل مَدى الدّهر مُظلِم

تَطولُ لَيالي العَاشقينَ وَإنّمَا ... يَطُولُ عَليكَ اللّيلُ مَا لَمْ تُهوّم

وَمَا لَيلُ مَن وَارَى التُرَابُ حَبيبَهُ ... بأَقصَرَ منْ لَيلِ المُحِبِ المُتَيّمِ

لقد كرر الشاعر كلمة (ليل) خمس مرات، وهي في كل مرة تحمل دلالة الأسى والألم لفقد الآخر، فالليل طويل على من فقد عزيزا وارى التراب، وعلى العاشق البعيد عن محبه، وهذا التكرار أسهم في ترابط الأبيات في وحدة متماسكة، مع احتفاظ كل واحد منها باستقلالية معناه.

---

(1) علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1996، ص 61.

(2) الديوان، ص 58.

وقال أمية في الصبر على الشدائد (من الطويل): [1]

يَقُولُون لِــي صَــبْرا وَإنّــي لَصَــابرٌ   عَلَى نَائبَات الدّهر وَهــي فَوَاجُــعُ
سَأصْبرُ حتَى يَقضِــي الله مَــا قَضَــى   وَإنْ أنَا لَم أَصبِر فَمَا أَنَــا صَــانعُ

التكرار في البيتين يضغط على حالة لغوية واحدة ويؤكدها عدة مـرات بصـيغ متشابهة، فأمية في موضع النصح بالصبر وهو يتقبل ذلك، فهو صابر على ما قضى الله وليس له بديل آخر، فالوحدة اللغوية (الصبر)، هي محور التركيب وفيها تمركزت الدلالة، وهذا التكرار قد أدى إلى تأكيد لون من المعنى، ومن هنـا يتـأتى التـداخل الوظيفي بين تأدية الدلالة وإحداث الأثر الموسيقي بالتكرار.

وقال أمية (من السريع): [2]

صَــلّى إلــى جَنْبِــي مَــنْ لَــم يَــزلْ   يَصْلِى بِــه قَلْبــي نَــارَ الجَحــيمِ
فَلَمْ يَكُــن لِــي مِــن صَــلاتِي سِــوَى   كَونِي فِي المَقْعَــد منهَــا المُقِــيم
وَقلمَــا صَــحتْ صَــلاةُ امْــرِئ   مُبَلبَــلِ البَــال بِطَــرفِ سَــقَم

تكررت في هذه الأبيات كلمة (صلى) بصيغ مختلفة اعتمادا على مجموعة مـن الحروف المختلفة صوتيا، وذلك من خلال تطبيق مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خط من التخالف الدلالي، لخلق قدر كبير من التجانس الصـوتي فـي المشـهد الواحد أو النص كله، بفعل إدراك أمية للقيمة التعبيرية التي تنشأ مـن أشـكال هـذا التجانس وتحقق ظاهرة جمالية في الشعر.

3-التكرار الصيغي :

يلجأ أمية أحيانا إلى الاعتماد على تكرار صيغة صرفية معينة لإحـداث التـأثير الإيقاعي في النص، وتتعدد هذه الصيغ ومن أبرزها :

تكرار صيغة فعل الأمر، ومن ذلك قوله (من الطويل): [3]

فَدُم وابقَ واسْلَم واسْتَصِل عزّةً وَصِــلْ   وَسُد وارْقَ واغْنَم واسْتَزدْ رِفْعَةً وَانْمُ
فَلَــمْ يَتَنَــاف اثنَــان رَأيــكَ وَالنهــى   وقَــد يَتنَــافَى اثنَــان فِعلُــكَ والــذَم

---

(1) الديوان، ص 152.

(2) الديوان، ص 106.

(3) الديوان، ص 75.

في هذه الأبيات يؤكد الشاعر على تكرار صيغة فعل الأمر، وذلك لما تؤديه من المعاني الدلالية المختلفة، ويبرز دور تكرار هذه الصيغة على المستويين الإيقاعي والدلالي. أما على المستوى الإيقاعي فإن صيغة الأمر المسند إلى (الضمير) تعطي وقفة صوتية عند صوت الياء المدي أكثر من غيره.

إن تكرار أفعال الأمر في الأبيات السابقة قام بوظيفة بنائية مهمة لنسيج القصيدة العام، وعمل على شد أجزاء النص وربطه على نحو لا يقبل الانفصام، لما تقدمه هذه الأفعال من قوة إيقاعية ودلالية في المواضع التي جاءت فيها.

كما كرر أمية الصيغة الأسلوبية (كم) الخبرية بشكل متلاحق دون الإساءة إلى بنية مشهده الشعري، يقول (من الهزج): (1)

وَمَهمَا بَخِلَ الغَيثُ لِمُسْتَسقِيه لَم يَبْخَل
فَكَمْ مِنْ كُربَةٍ جَلَّى وَكَم مِن نِعْمَةٍ جَلَّل
وَكَم مِن مِنّةٍ أَسْدَى وَمِن مَوهِبَةٍ خَول
وَكَمْ أَبْرمَ مِن عَقدٍ عَلَى الأيَام لَم يُحْلَل

تكررت في هذه الأبيات (كم) الخبرية التكثيرية في متواليات من الجمل، لها فاعل واحد هو الغيث الذي يرد في البيت الأول من المشهد الشعري، وهذا البناء التكراري يسند الإيقاع ويضمن للمشهد الشعري تماسكا قويا يشد تفاصيله وأجزاء عناصره إلى بعضها، ويفرض شكلا محددا من المفردات التي تخدم الوزن وتحافظ على إيقاعاته.

كما تحقق التكرار بصيغة الاستفهام؛ إذ تسهم هذه الصيغة في فتح المجال الدلالي وشحنه بقوة إيحائية، تستدرج القارئ إلى النص، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من إجابات وغيرها، وبذلك فهي بطاقة فاعلة في ممارسته الحوار والمساءلة.

يقول أمية (من الخفيف): (2)

حُقّ للجَفنِ أنْ يُصَوبَ النَجيعَا لنَعِيّ بَرحٍ أَصم السَميعَا
جَلّ رُزْءُ الشَريفِ عنْ أنْ نَشُقَ الـ جَيبَ فَيه وَأن نُريقَ الدُمَوعَا

---

(1) الديوان، ص 55.

(2) الديوان، ص 153.

فَاجلْ مُقلتَيكَ في الأرضِ هَــل تبـــــ ـــــصر إلا مُـــرزَأً مَفجُوعَــا
أيــنَ مَــن كَــان للعُــدَاة ســمَامًا أيــنَ مَــن كَــان للْعُفَــاة رَبيعَــا
من يَسُد الثُغــورَ بَعــدَك يَــا سَيّــ ـــدَ فهرٍ أَم مــن يَقُــود الجَميعَــا
منَ يَعُول الفَقيرَ من يُــنعشُ العَــا... ثِرَ من يُؤنِسُ المُخَــوفَ المُرَوعَــا
أيّهَـا البَــدرُ قَــد أطَلــت غُرُوبَــا عَن جُفُونِي فَهَــل تُطيــقُ طُلُوعَــا
أيّهــا الغَيـــثُ إنّ رَوضَ الأَمَـــانِي آضَ يبسًا فَهــل تُطيــقُ هُمُوعَــا

إن زخم الاستفهامات في هذه القصيدة دليل على الصراعات النفسية التي يعاني منها الشاعر لقتل هذا الشريف، إذ يتكرر اسم الاستفهام (من) ست مرات، و(هل) ثلاث مرات (هل...، أين من كان للعداة، أين من كان للعفاة، من يسد، أم من، من يعول، من يؤنس، فهل تطيق طلوعا، فهل تطيق هموعا)، فاتحا المجال الدلالي بالاستفهام عما كان يقوم به من فضائل، ثم التحسر عما هو آت، ومن هنا يتبدى الدور الدلالي لصيغة الاستفهام في شعر أمية، إذ تقوم هذه الصيغة بتفجير البنية الداخلية، وفتح المجال الدلالي أمام المتلقي، للإحساس بتوتر الشاعر وانفعاله، وأيضا شحن الدفقة الشعرية بفيض دلالي عارم من خلال تأكيد المفارقة بين حياة هذا الشريف وفقده، وبذلك نجد أن صيغة الاستفهام تدخل في تكوين إحساس الشاعر للتعبير عن بواطنه النفسية.

وفي دائرة التكرار الصيغي يطالعنا اسم الفاعل، الذي ألح عليه أمية بشكل واضح في ديوانه كقافية، ومن القصائد التي أدت فيها هذه الصيغة دورا مهما في تشكيل إيقاعها قصيدته التي مطلعها (من السريع) : (1)

بِي من بَنِــي الأصْــفَر رِيْــمٌ رَمَــى قَلبِــي بِسَــهم الحُــور الصَــائِبِ

فصيغة اسم الفاعل (الصائب) التي ركنها للقافية توالت معها صيغ أخرى (الحاجب، الغالب، سالب، جالب، طالب)، وهي كلها تصب في قالب صرفي واحد أعطى تماثلا من نوع خاص، زاد من وقع الإيقاع لامتلاكها موقعا ثابتا في نهاية البيت.

---

(1) الديوان، ص 23.

كما تكررت صيغة اسم المفعول في القافية بشكل إيقاعي متناغم في قصيدته الدالية التي مدح فيها يحي بن تميم، ومن شواهدها قوله (من البسيط) : [1]

هَذي مَوارِدُ يَحْيَ غيرُ نَاضِبَةٍ وَذَا الطَريقُ إليهَا غَيرُ مَسدُودِ

حُكمُ سُيوفِكَ فِيمَا أنتَ طَالبُه فَلْلسيُوفِ قَضَاءٌ غَيرُ مَردُودِ

فالمتأمل للهندسة النسقية للقافية يلحظ التجانس الموسيقي، من خلال التماثل في تكرار صيغة المفعول (مردود، معقود، محسود، مسدود)، وهذا التعدد النسقي أعطى القصيدة طابعا إيقاعيا يظهر جماليتها.

مما سبق نتبين أن التكرار في شعر أمية على مستوى الصوت اللغوي المفرد أو الكلمة أو الصيغة الصرفية قد أسهم مع غيره من الظواهر الأسلوبية في إغناء موسيقى النص وتنويعها وتكثيفها مما حقق ترجيعا صوتيا قويا وواضحا، يضمن للشاعر الاستقرار في بناء النص الشعري ويعمل على ربطه وتماسكه.

---

(1) الديوان، ص 52.

الفصل الثالث

المستوى التركيبي

المبحث الأول : التركيب النحوي والبنية الصرفية

أولا : التركيب النحوي

ثانيا: البنية الصرفية

المبحث الثاني : تركيب الجملة الخبرية والإنشائية

أولا : تركيب الجملة الخبرية

ثانيا : تركيب الجملة الإنشائية

توطئة :

أخذ المستوى التركيبي(**Niveau syntaxique**) بوصفه مقوما لغويا أهمية في الدراسات الأسلوبية، وذلك لما له من قدرة على تفجير الهياكل اللغوية للخطاب الشعري، فجل اهتمامه منصب على الجانب اللغوي، واللغة هي الأساس الأول الذي بني عليه النقد، وقد نظر النقاد الأسلوبيون في لغة الشعر من خلال اللفظ والتركيب كونهما مادته، كما ركزوا اهتمامهم على دراسة الأساليب الكامنة في النصوص الإبداعية وخاصة الشعرية، وقد استطاعت الأسلوبية بفضل قدراتها ضبط مجموعة من السمات الأسلوبية داخل البنية اللغوية، وما لهذه السمات من خصوصيات تميزها بغية دراسة العمل الأدبي، وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة، النحوية، والصرفية، والمعجمية، التي تتشكل منها البنية العامة للشكل الأدبي، ولذلك فالدراسة الأسلوبية تنصب على العمل بوصفه وحدة واحدة و« نقطة البدء ترتكز على الجزئيات، وصولا إلى كلية العمل الأدبي» [1].

وما دام الخطاب الشعري في تشابك خيوطه وتدرجاته، وعلاقاته الداخلية، يشكل فنا لغويا، فلن يتم للمتلقي تفهم خصائص تركيب لغته إلا من خلال دراسة نظام ترتيب عناصرها، وأسلوب التعبير المعتمد في تشكيل جمله وخصائص البنية فيها، ووجوه الارتباط مع بقية الأجزاء، وفي هذا يقول **محمد حماسة عبد اللطيف** : « ومع اعتقادي بأنه أية نقطة ما تصلح أن تكون منطلقا للبحث الجاد المفيد، أرى أن الشعر فن لغوي قبل كل شيء وبعده، وأن فهمه لن يكون على الصورة الصحيحة المفيدة، إلا إذا كان هذا الفهم قائما في أول أمره على فهم بنائه، وبناء الشعر لا يقوم إلا على بناء جمله المسلوكة في وزنه وقوافيه أو موسيقاه» [2]. وهو ما يقصد به السمات النحوية في الجمل، والعلاقات والروابط التي تربطها ببعضها، أي : البنية النحوية لتراكيب قصائد أمية الشعرية، من حيث علاقاتها، وروابطها على مستوى البنيتين النحوية والصرفية.

---

(1) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 207.

(2) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1990، ص 418.

والخطاب الشعري ما دام ينبني على اللغة « فهو لا يعدو أن يكون سلسلة من الكلمات التي تنتظم داخل الجمل أي : إن (القصيدة) ليست إلا جملا طويلة مركبة، وما يميزها عن الكلام العادي هو كيفية تنظيم وحداتها اللغوية، وهو أمر موكول إلى علم التراكيب الذي يختلف كليا عن النحو بالمفهوم العربي الكلاسيكي، إذ هو لا يعنى بالوظيفة الإعرابية للمفردات أو الجمل، ولا يهتم بالدور الترتيبي الذي يلعب مكانة في سلسلة الكلام، ومدى تأثيره في تحديد الدلالة، فعلم التركيب يهتم بدراسة الدوال في نطاق المحور السياقي الواردة فيه، دراسة تعتمد إبراز الخصائص اللغوية لتلك الدوال»(1).

فالتركيب قائم على سبيل التأليف بين الوحدات اللغوية قصد التعبير عما يختلج في النفس ويستكن في الضمير، وهو وإن كان يختلف عن مفهوم النحو، باعتبار هذا الأخير مجموعة من القواعد الإعرابية التي تضبط ترتيب الكلمات، لتكون جملا صحيحة، فإنه (التركيب) لا ينفصل عن النحو، فالنحو كإطار شكلي يقوم بمهمة ضبط طريقة تنظيم الوحدات المعجمية داخل الجملة، بغض النظر عن صحتها أو عدم صحتها منطقيا ودلاليا، كما أن القواعد النحوية إلى جانب كونها قواعد إعرابية تضبط مواقع الكلمات داخل الجملة، فهي تؤثر ظاهريا على ضوابط ضمنية تخضع لها الأنساق التحويلية للجملة.

ويعتبر **جاكبسون Jakobson** من أبرز رواد هذا الاتجاه ومن العلماء الذين اهتموا بتوظيف علم التركيب في دراسة النصوص الشعرية، وأكد على أن أبرز الظواهر التركيبية في كل نص شعري نابع أساسا من الدلالة، وأن كل المستويات سواء منها ما تعلق بالنحو والصوت والدلالة، تكون بنية متماسكة، وركز **جاكبسون** كذلك على العلاقة القائمة بين علم التركيب وعلم الدلالة؛ إذ إن الدلالة بالنسبة له تتحقق في التركيب اللغوي من توحد العلاقات الركنية **Syntagmatique** بالعلاقات الاستبدالية **Paradigmatique**.

(1) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ط1، 1984، ص 73.

وهذا التوحد يطلق عليه **جاكبسون** مفهوم الأسلوب Style وهذه العلاقات الاستبدالية تقوم أساسا على عنصر الاختيار بين مجموعة الألفاظ القائمة في المعجم اللغوي، ولها طواعية الاستبدال لدى الأديب، أما العلاقات الركنية، فهي العملية التي تعقب عملية الاختيار، وتتمثل في تركيب الألفاظ وفق ما يقتضيه علم النحو، وسميت « علاقات ركنية باعتبار أنها تخضع لقانون التجاور، ودلالتها رهينة الأركان القائمة في تعاقبها، لذلك أطلق عليها محور التوزيع؛ لأن تنظيمها هو بمثابة رصف لها على سلسلة الكلام، وتتميز العلاقات الركنية بكونها حضورية يتحدد بعضها ببعض بما هو موجود أي بما وقع اختياره فعلا»[1].

أما بالنسبة إلى التركيب عند النحويين واللغويين العرب فقد عبروا عنه بالكلام، أو الجملة أو ما يطلق عليه بالإسناد[2].

والإسناد أهم قرينة تقوم عليها الجملة العربية، وهو ارتباط معنوي بين المسند والمسند إليه؛ حيث يقع أحدهما على معنى الآخر، فيسند إلى الكلمة حصول الشيء أو عدم حصوله، أو يطلب حصوله، وبذلك تتطلب عملية الإسناد مسندا ومسندا إليه[3]، وهما اللذان يشكلان المركب الإسنادي دون التصريح بالعلاقة بينهما كتابة أو نطقا وتكفي العلاقة الذهنية بينهما.

وهو أيضا نواة الجملة ومحور كل العلاقات الأخرى، لأنه في استطاعته وحده تكوين جملة تامة ذات معنى دلالي متكامل، وهي الجملة البسيطة[4].

ولأهميته في تكوين الجملة التامة، وفي التركيب اللغوي بعامة حاز اهتمام العديد من النحاة منذ **الخليل (ت175هـ)** الذي نسب إليه قوله : «الكلام سند ومسند، كقولك

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب –نحو بديل ألسوني في نقد الأدب–، ص 139، 140.

(2) ينظر : بلقاسم دفه، في النحو العربي رؤية علمية في : المنهج، الفهم، التحليل، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، 2002، ص 18، 19.

(3) ينظر : نفسه، ص 17-19.

(4) ينظر : مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبقال، القاهرة، ط 1، 1997، ص 164.

عبد الله رجل صالح، فعبد الله مسند، ورجل مسند إليه»[1]، و أفرد بعده تلميذه **سيبويه (ت 180هـ)** بابا خاصا في مؤلفه الكتاب، جاء فيه : « هذا باب المسند والمسند إليه، وهما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منه بدا»[2].

وسواء كان التركيب جملة أو كلاما، فإن الشرط الأساسي فيه هو الفائدة التي يحسن السكوت عليها، غير أن «**عبد القاهر الجرجاني**» **(ت471هـ)** حاول أن يتجاوز مفهوم الفائدة إلى « تبيان دور العلائق النحوية في المعنى، وفي جمال النص الفني، فقد أفاض الحديث عن المقومات النحوية من تقديم وتأخير، وتعريف وخبر وإنشاء وفصل ووصل»[3].

لقد أراد «**عبد القاهر**» لعلم النحو أن يكون منهجا وصفيا أساسه الاستقراء لا الاستبدال الذي يعين على تفهم خصوصية التركيب الشعري، فقال: « ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[4].

إن الدلالة إذا دلالة نحوية لا تدرك أسرارها إلا بتحليل أعماق التركيب، ونوعية العلاقات السياقية والنحوية، مع التركيز على البعد النحوي، و**عبد القاهر** وضع علم النحو في الرتبة الأولى وأكد عليه كعنصر مهم، كما حاول أن يلفت انتباه الدارسين إلى ضرورة إعادة قراءة التشكيل النحوي في ضوء العلاقات السياقية والمقامية، فقرر أن الألفاظ المفردة لا يمكن إدراكها إلا في إطار العلاقة النحوية، وحرص على إبراز دور الكلمة وما تؤديه من وظيفة، أثناء اجتماعها وتآلفها مع غيرها، فهي لا تملك قدرتها ككلمة مستقلة عن الجملة، بل تكتسي قيمة جمالية تبرز في النسيج العلائقي، الذي تشكله مع غيرها من الألفاظ والكلمات، ولهذا جعل لها « سلكا ينظمها وجامعا

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة "سند"، 347/3.

(2) سيبويه، الكتاب، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، د ت، 23/1.

(3) محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص 45.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 77.

يجمع شملها ويؤلفها ويجعل بعضها بسبب من بعض»[1]، لتفهم في ضوء قرائن السياق، فالسياق هو الذي يحدد البنية الشكلية للتراكيب النحوية.

إن دلالة الكلمة لا تقتصر على مدلولها، بل «تحتوي على كل المعاني التي قد تتخذها ضمن السياق اللغوي، وذلك لأن الكلمات في الواقع لا تتضمن دلالة مطلقة بل تتحقق دلالتها في السياق الذي ترد فيه، وترتبط أيضا دلالة الجملة بدلالة مفرداتها وبنيتها التركيبية»[2].

إن التركيب عنصر مهم وأساس في بناء الخطاب الشعري، فهو ذلك الفضاء الحكائي الذي تتم فيه عمليات تفاعل المكونات المشكلة للقصيدة العربية، وقد اهتم النحاة بهذه العمليات التفاعلية لأنها تلعب دورا جوهريا، إذ تخلق علاقات جديدة بين عناصر التركيب، وهذه التراكيب الكامنة في القصيدة العربية لها طبيعة متنوعة الجوانب : منها جانب علائقي يكشف عن الترابط القوي بين تنظيم الألفاظ المشكلة للتركيب، وبين تنظيم مدلولات هذه الألفاظ، وإذا فقدت هذه التراكيب دلالتها فإنها تفقد كل قيمة، وإن كانت القواعد النحوية صحيحة وسليمة، وهذا الجانب العلائقي ينتج عنه جانب آخر له أهمية في الشعر، إنه الجانب الجمالي التأثيري « فالتراكيب في الشعر إذا تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلائقية»[3].

إن كل عمل أدبي إبداعي هو نتيجة لبناء لغوي، وهذا العمل هو سلسلة من الألفاظ المنطوقة والمكتوبة، والمؤلفة من جمل تتألف بدورها من كلمات، تنتظم وفق قواعد نحوية، ولهذه الكلمات في تأليف الجملة نظام تحدده اللغة، وهذا النظام يقيم علاقات مختلفة ومتنوعة، منها الإسناد والتعدية والمعية والظرفية ...إلخ.

وقصائد أمية في ديوانه نموذج من هذا العمل الإبداعي، وفي ضوء ما تقدم سأحاول الوقوف على أبرز الظواهر التركيبية التي يتأسس عليها الخطاب الشعري

---

(1) نفسه، ص 293.

(2) ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص 140.

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 26، 27.

لأمية، فهو شاعر مبدع في تراكيبه اللغوية؛ لأنه استغل طاقاتها وقدرة تفاعلها في تشكيل المقاصد المتوخاة لتمرير أفكاره، ولهذا سأتتبع عن كثب أهم السمات الأسلوبية، النحوية والصرفية لخطاب أمية من خلال التداخلات المتنوعة التي يحدثها في تراكيبه اللغوية، وذلك عبر تحليل بنية الجمل التي تضمنها خطابه الشعري، والوقوف على العلاقات القائمة بينها.

ومن الملاحظ في هذا الفصل، أن الدراسة الأسلوبية لا تعتمد رصد الجمل رصدا كميا، وإنما ترصد الفائدة من توظيفها ضمن النص، وتكشف النقاب عما أراده الشاعر من مدلولات لتحريك المشهد الشعري، وإضفاء الحيوية عليه، وهذا ما تحقق لدى أمية عند استخدامه التراكيب اللغوية.

المبحث الأول : التركيب النحوي والبنية الصرفية .

أولا – التركيب النحوي :

يدل التركيب النحوي على نسق لغوي متجانس، يشكل منظومة لغوية وفكرية متآلفة تجعل منه بنية شاملة ومكتملة.

والبحث عن خصوصيات الخطاب الشعري لأمية يستدعي التركيز على البنية النحوية، وكيفية تشكيلها واستنزاف ارتباطاتها، وتفكيك العلاقات التي تشكلها، وتتبع حركة مفرداتها وتراكيبها، ثم محاولة العثور على مخبوءاتها، ورصد أبعادها الجمالية والسياقية.

ولا تعد الدراسة النحوية دراسة شكلية بحتة تعنى بالبنية المجردة للجملة، بل هي في حقيقتها، دراسة لإمكانات التوافق والدمج بين العناصر المؤلفة للجملة، وذلك وفق السمات المكونة لكل عنصر لغوي، وهي التي تحدد الدور الوظيفي له داخل الجملة، وبتعبير آخر فالتركيب النحوي يظل بحاجة إلى مساندة من التوافق الدلالي بين مكوناته. كما أن دلالة الجملة تصبح ناتجا للتركيب النحوي، وبناء على ذلك يجوز القول بأن دلالة الكلمة عبارة عن موضوع استخداماتها، ومواقعها التي يمكن أن ترد فيها داخل الجملة.

وعلى الرغم من أهمية الدراسة النحوية للنص الشعري، والتي تتمثل في الكشف عن العلاقات القائمة بين الأدلة المتتابعة، إلا أن الطبيعة اللغوية للنص الشعري تظل بحاجة إلى إضاءات تتجاوز إطار الوحدة التركيبية الصغرى (الجملة) إلى العمل الأدبي ككل (النص)، ولذلك ظهر ما يسمى (نحو النص) في مقابل (نحو الجملة)، والأول تبنته الدراسات النصية (علم اللغة النصي)، وهي تتخذ من النص الوحدة الأساسية في التحليل اللغوي، وذلك بعد أن كانت الجملة ولازالت في أبحاث النحو التوليدي أكبر وحدة قابلة للتحليل، وفي ظل وجود ظواهر تركيبية متعددة تقع خارج إطار الجملة المفردة ظهرت الحاجة إلى توسعة مجال الدراسات اللغوية التركيبية وتطويعها، بحيث تغدو قادرة على استيعاب النص كوحدة مترابطة الأجزاء .

وفي دراستي للتركيب النحوي في شعر أمية، سأتخذ من نحو الجملة أولا، ومن نحو النص ثانيا، الوحدة الأساسية للتحليل، وذلك عبر تحليل بنية الجمل التي تضمنها، وكذا الوقوف على العلاقات القائمة بينها، والبحث في هذه العلاقات يجرُ إلى البحث في كيفية تجانس بناء المفردات اللغوية داخل قصائد الديوان، أي : التركيب اللغوي وصيغة النظم الذي اعتمده الشاعر، والكيفية التي خول له بها بناء الكلمات ورصفها في التراكيب، ومن ثمة أقوم بدراسة موقعية العناصر ونوعها في الجملة. فعلم التركيب –عموما– يهتم بدراسة الجمل، ويبحث في مواقع الكلمات، ويستكشف العلاقات القائمة بينهما، كعلاقة التعدية أو المفعولية في التركيب الفعلي، وعلاقة الاسم بالاسم في التركيب الاسمي[1].

كما سأبحث في استعمال مفردات الجمل، وتراكيبها وصورها استعمالا يخرج عن المألوف، بحيث يؤدي ما يمكن أن يتصف به من التفرد والإبداع والتأثير، وهو الانزياح الذي يطرأ على التركيبة النحوية للجملة الشعرية، وما يمكن أن يعرض لمكوناتها الأساسية، أو ما يلحق بها كالتقديم والتأخير والحذف، إلى جانب دراسة الأساليب المختلفة التي يتبعها أمية لتكوين خطابه من خبر وإنشاء، إضافة إلى

---

(1) ينظر : محمد فتيح، في التفكير اللغوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1989، ص 115.

الوقوف على بنية الأفعال والأسماء ودلالاتها، ومختلف الصيغ الصرفية التي تضمنها تشكيله اللغوي، وأسهمت في خلق أسلوبية الخطاب الشعري عند أمية.

1-تركيب الجملة الفعلية والاسمية :

دأب النحاة العرب القدماء على تقسيم الجملة إلى قسمين : جملة اسمية، وجملة فعلية، وهو تقسيم صحيح يقره الواقع اللغوي للعربية، إلا أنهم بنوا دراساتهم على منهج غير سليم، فلم يوفقوا إلى تحديد الفعلية والاسمية تحديدا يتماشى وطبيعة اللغة العربية، فالاسمية في مفهوم أغلب نحاتهم هي التي يتصدرها اسم، والفعلية هي التي يتصدرها فعل، ومن أجل هذا ينبغي تصحيح ما وقع فيه النحاة من اضطراب وضعف في التقدير والتأويل، وتماشيا مع ما تقتضيه طبيعة اللغة يجدر بنا أن نعيد وصف العربية وصفا ألسنيا، وذلك بأن نفرق بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية؛ فالاسمية : هي التي يدل فيها المسند على الثبوت، أو التي يتصف فيها المسند إليه والمسند إتصافا ثابتا، وبتعبير آخر هي التي تخلو من الفعل[1].

أما الجملة الفعلية؛فهي التي يدل فيها المسند على التجدد والحدوث، وبتعبير آخر هي التي يكون فيها المسند فعلا، لأن الدلالة على التجدد تستمد من الأفعال دون الأسماء، أو هي التي تتضمن فعلا بين عناصر الإسناد، سواء تقدم الفعل أم تأخر[2].

والجملة تتميز في أي نظام لغوي ببنيتها الخاصة ومعناها، ولما كانت وحدة الاتصال اللغوي وقاعدته التي تتمثل فيها جميع العناصر التي يتألف منها النظام اللغوي، انطلق منها الدارسون ووقفوا عند نظامها، وصنفوا أنواعها وحددوا وظائفها وما يطرأ عليها من تغيير في ألفاظها أو معانيها، وأشاروا إلى أساليبها المختلفة التي تستجيب في تنوعها إلى حاجات التعبير الإنساني وأغراضه المتعددة.

---

(1) ينظر : بلقاسم دفه، في النحو العربي رؤية علمية في : المنهج، الفهم، التحليل، ص 24، 25.

(2) ينظر : نفسه، ص 25.

وقد اختلف النحاة في تحديد مفهوم الجملة فمنهم من جعلها رديفة للكلام واشترط فيها الإفادة[1]، في حين اعتبرها البعض أعم من الكلام[2].

ويكاد الباحثون قديما وحديثا يتفقون على أن شرط الجملة الإسناد، فهي قول مركب تركيبا إسناديا، وإن الإسناد لا ينعقد إلا بين اسمين، أو بين فعل واسم[3] حسبها أن تكون معقودة على رابطة إسنادية أصلية سواء أكانت مقصودة لذاتها أو لا، كالجملة التي هي خبر لمبتدأ، وهذا قيد لإخراج المصدر واسمي الفاعل والمفعول والصفة المشبهة والظرف مع ما أسندت إليه، لافتقار هذه المركبات جميعا إلى الإسناد الأصلي[4].

ويمكن القول إن الجملة تحتوي من الوجهة النحوية على «تركيب نحوي على الأقل، كما تحتوي من الوجهة الدلالية على رسالة مكتملة المعنى على الأكثر»[5]. فعماد الجملة إذا تركيب واحد مفيد، أو تركيب ذو شقين كجملة الشرط، وهي في حقيقتها «مجموعة وحدات كلامية منسقة ومرتبة ومتعلقة بقوانين وأحكام لغوية، وهي في تراكيبها تؤدي معنى لغويا، كالجملة الخبرية والإنشائية»[6]. وهي في ترابطها مع غيرها تعطي كلاما يكون معقد الفائدة[7].

---

(1) ينظر : ابن جني، الخصائص، تحقيق : مازن المبارك، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1987، ص 54، 64. وينظر : الزمخشري، المفصل في علم اللغة، مراجعة وتعليق : محمد عز الدين السعيدي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ-1950م، ص 6.

(2) ينظر : ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط1، 1419هـ - 1999، 413/2. وينظر : السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1406هـ-1985م، 5/3.

(3) ينظر : بلقاسم دفه، في النحو العربي رؤية علمية في : المنهج، الفهم، التحليل، ص 17.

(4) ينظر : رضى الدين الاسترابادي، شرح الكافية في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1415هـ-1995، 8/1.

(5) كمال بكداش، التعبير الشفهي والتعبير الكتابي، مجلة الفكر العربي، عدد 8 -9، 1979، ص 46.

(6) بلقاسم دفه، بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2008، 15/1.

(7) ينظر : محمد حماسة عبد اللطيف، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار غريب، القاهرة، 2001، ص 18.

وبوصف عام تعرف الجملة –عند أغلب الباحثين– على أنها كلام مستقل بنفسه يؤدي معنى متكاملا، مشترطين الإسناد مقوما رئيسيا من مقومات الجملة.

ومن هنا ذهب بعض الباحثين إلى أن « التصنيف الصحيح للجملة ينبغي أن يقوم على ملاحظة أهم ركن في الإسناد، وهو (المسند)، لأنه الخبر، وهو الذي لا تتم الفائدة بدونه، وفيه تقع الصناعات العجيبة، وفيه يكمن الحكم، وهو مركز التعليق فمن حقه أن يكون الجزء المنظور إليه عند التصنيف»[1]. وهي بهذا تنظر إلى المسند على أنه أهم ركن في الإسناد، وبناء عليه تقرر اسمية الجملة أو فعليتها، وتضيف الباحثة أنه «مادام النظر يتجه إلى المسند عند التصنيف، ففي العربية نوع ثالث من الجمل يكون المسند فيها ظرفا، نحو : (عند محمد كتاب)، و(أمامك عقبات)...، أو يكون المسند مضافا إليه بأحد حروف الإضافة، نحو : (في الدار رجل)، و(زيد في الدار)» [2].

والجملة عند «**تمام حسان**» ثلاثة أضرب، اسمية وتتكون من المسند وهو الخبر، والمسند إليه وهو المبتدأ [3]، وفعلية تتكون من فعل وفاعل أونائب فاعل، ولكل من التركيبين حدوده[4]، ويقترح تمام حسان إضافة نوع ثالث من الجمل وهو الجملة الوصفية التي تتصدرها صفة من صفات الفاعل، أو المفعول، أو المبالغة، أو التفضيل أو الصفة المشبهة، والعلم على وزن اسم فاعل والمصدر[5].

والملاحظ أن الدراسات الخاصة بالنحو العربي تنطلق من أن الجملة العربية في الأصل هي جملة فعلية، وهذا ما يؤكده **عبد القادر الفاسي الفهري**، إذ يقول : « والعربية يرد فيها الاسم رأسا في المركب الاسمي، والحرف رأسا في صدر المركب الحرفي والصفة رأسا في صدر المركب الوصفي ... فإذا عممنا هذا المبدأ ليشمل

---

(1) سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، الأردن، ط1، 2003، ص 35.

(2) سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، ص 41.

(3) ينظر : تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 1418هـ – 1998 م، ص 90.

(4) تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1420هـ، 2000م، ص 123.

(5) ينظر : نفسه، ص 23.

الجمل على اعتبار أن الفعل رأس الجملة أمكن أن نقول : إن الفعل في صدر الجملة هو أصل الرتبة »[1]، فالجملة الفعلية حسب هذا التصور أصل، والجمل الأخرى تحويلات لهذا الأصل، وهي تحويلات تتحكم فيها عدة مقتضيات، نحوية وبلاغية ونفسية وتواصلية.

وأذكر هنا أنني لست بصدد الحديث عن مفهوم وأقسام الجملة العربية، ولا البحث في الأصلي والفرعي منها، بقدر ما أريد توظيف هذه التصنيفات النحوية للجملة بهدف وصف بنيتها وإبراز التحويلات النحوية التي احتواها خطاب أمية، لأن دراسة التركيب النحوي للنصوص تقوم على وصف القواعد البنيوية التي تخضع لها الجملة، لرصد القواعد التحويلية التي تتحكم فيها، ومن هذا المنطلق سأقوم بدراسة الجمل من حيث بنيتها على امتداد المدونة، وسأخضعها للتحليل بهدف إبراز الثوابت والمتغيرات التي خضع لها التركيب النحوي للخطاب الشعري .

1-1-تركيب الجملة الفعلية :

يمثل تواتر الجملة الفعلية المبنية على العلاقة الإسنادية بين الفعل والفاعل، ظاهرة تعزى إلى « ذلك الدفق الهائل من الحركة الذي يعم عالم الخلق الأدبي في آفاق القصيدة»[2]. فالفعل بحركيته وفاعليته يرتبط مع الفاعل بعلاقات معنوية ولفظية تخضع لنظام تجاوري، ويكونان وحدة دلالية وشكلية تحمل في ثناياها دلالة كل عنصر على الآخر.

ولا شك أن الفعل في العربية يحتل المركز الأساس في التركيب مهما كانت رتبته، وبتعدده في الجملة يتغير نوع التركيب، ومن هنا فإن الجملة الفعلية تتنوع بين البساطة والتعقيد، ويمكن تصنيفها إلى نوعين؛ فعلية بسيطة ،وفعلية مركبة.

فأما الفعلية البسيطة؛ فيقصد بها الجملة التركيبية المبدوءة بفعل تام، سواء أكان مبنيا للمجهول أم مبنيا للمعلوم، وسواء أكان متعديا أو لازما، وهذه الهيئة التركيبية

---

(1) عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال، المغرب، 1986، 80/1.

(2) سعودي النواري، جدلية الحركة والسكون عند نزار قباني، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2003، ص 55.

هي المعروفة بالجملة الفعلية[1]. فهي إذا التي تتضمن عملية إسناد واحدة، كما أنها قد تتعدد بالوصل متوازية للتعبير عن أحداث متعددة متزامنة.

وأما الجملة الفعلية المركبة فتتألف « من وحدة إسنادية كبرى تفرعت بعض عناصرها إلى جملة صغرى أو أكثر، وهذه الجمل الفروع تتنوع في أبنيتها ووظائفها التي تؤديها في صلب الجملة الكبرى» [2]. فالجملة الفرعية أو (الصغرى) ترتبط بالجملة الكبرى ارتباطا مباشرا بواسطة أدوات وضمائر تجعلها خاضعة وظيفيا لعلاقة الإسناد المحورية [3].

والجملة الفعلية بنوعيها تتواتر على نحو كبير في شعر أمية، وهي ترد بأنماطها وصورها المتعددة، وتسهم إلى جانب الجملة الاسمية في بناء النّص والتأثير على مجرى الخطاب السائد في القصيدة، وذلك بما تتيحه للشاعر من الاختيارات المتعددة في الصور التي يمتلكها، ففي المسند (الفعل) وحده نجد الأزمنة المتعددة للفعل (ماضي، مضارع، أمر)، ونجد تقلبات هذه الأزمنة مع الضمائر المختلفة التي تسند إليها من (متكلم، مخاطب، غائب)، ونجد التنويع في الصيغة الصرفية لها في مجيئها مبنية للمعلوم ومبنية للمجهول، لازمة ومتعدية.

ويعزز حضور الجملة الفعلية أيضا كونها ترد خبرا للجملة الاسمية، ليمنح أمية بذلك مضامينه الشعرية حيوية وحركة، سواء أكانت مدحية أم غير ذلك .

وكثرة استعمال الجمل الفعلية في ديوان أمية، جاء ليتلاءم مع كثرة الأحداث وتنوع الوقائع التي يشتمل عليها.

ويمكن التمثيل لاستخدام الشاعر للأفعال، والاعتماد عليها في تركيب الجملة بالأبيات التالية (من الكامل): [4]

أَبَتِ اللّيَالي أنْ تُطيعَ سِوَاكَا   فَحُزِ المَمَالِكَ واقْهَرِ الأمْلاكَا

---

(1) ينظر : محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية –دراسة لغوية نحوية–، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 51.

(2) محمد خان، لغة القرآن الكريم، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2004، ص 62.

(3) ينظر : محمد خان، لغة القرآن الكريم، ص 62.

(4) الديوان، ص 54.

واهْنَـــأ بإسْـــعَاد السُـــعُود فَإنهَـــا تَجْـــري بِمَـــا تَختَـــارُهُ الأفْلاكَـــا
هِيَ عنْدَ أمْـــرِكَ لا عَـــدِمْتُكَ آمَـــراً فَمتَى تَقُـــل : هَـــاتِي، أَجَـــبْنَ بِهَاكَـــا

فهذه الأبيات تشتمل على جملة من الأفعال (أبت، تطيع، حز، اقهر، اهنأ، تجري، تختار، تقل، هاتي، أجبن، هاك)، منحتها مقدارا كبيرا من الحيوية والحركة، وورود الجمل الفعلية في قوله: (أبت الليالي، تطيع سواكا، فحز الممالك، اقهر الأملاكا ...) على هذا النحو من التعدد والتركيز يظهر التجدد في الحدث، مع الاشارة إلى استمراريته.

وفي قوله (من المتقارب) : [(1)]

أَهِـــيمُ ببـــيضِ الظِّبَـــا مِثلمَـــا تَهـــيمُ يَـــدَاهُ ببـــيضِ القَضـــب
وَيُسَـــهرُني صَـــدُّ ذَات اللَّمَـــى وَيُسَـــهِرُهُ نَيـــلُ أعْلَـــى الرُتَـــب
ولا أَقبـــلُ العَـــذل فـــيمنْ أُحـــبُ ولا يَقْبَـــلَ العَـــذلَ فيمَـــا يَهـــب

يلحظ تلاعب أمية بالأفعال بحيث يدفع المتلقي إلى توقع التكرار في الشطر الثاني بعد قراءة الشطر الأول، فقد وظف الفعل المضارع (أهيم، تهيم، تسهر، يسهر، أقبل، يقبل) لإثراء الموسيقى من جهة، وتكثيف الدلالة من جهة أخرى، فأفصح عن تجربته الذاتية واتخذها وسيلة لإظهار شخصية الممدوح التي لا ترضى بغير المجد والسؤدد.

وفي قوله (من الوافر) : [(2)]

وقَفنَـــا للنّـــوَى فَهفـــت قُلـــوبٌ أضرَّ بهَا الجَوى وهَمـــتْ شُـــؤُون
يُنَـــاجي بَعْضُـــنَا بـــاللَّحظِ بَعْضًـــا فتَغـــرُبُ عـــن ضَـــمَائرنَا العُيـــونُ
وقَد سَفرت عـــن الشُـــهبِ الـــدَيَاجِي ومالتْ في ذرَا الكثـــبِ الغُصـــونُ

تسيطر الأفعال على البنية التركيبية لتتجلى فيها الحركة (وقفنا، فهفت قلوب،أضر بها الجوى، همت شؤون، يناجي بعضنا، فتغرب ... العيون، سفرت ... الدياجي، مالت... الغصون)، وقد تنوعت بين الماضي والمضارع، وهي تشكل جملا

(1) الديوان، ص 63. القضب: جمع مفرده قضيب، وهو السيف الباتر القاطع. الظبا: جمع مفرده ظبة وهي حد السيف ومضاؤه. اللمى: سمرة في الشفة تستحسن في المرأة.

(2) الديوان، ص 45.

فعلية ولدت عدة صور تكشف عن الحالة النفسية للمحبين، وهكذا تكون الجمل الفعلية عاملا شعريا يتضمن بالإضافة إلى معناه قيمة تعبيرية تتجاوزه، بوصفها ناجمة عن العلاقات القائمة بين الأفعال، ومعناها وحركتها.

وقال أمية (من المتقارب): [1]

شـغَلتَ يَـدي غَـدَاةَ الـودَاعِ فَكلْتَاهُمَـا بالأسَـى غَانيّـة
أُكَفكِـفُ دَمعِـي بإحْـدَاهُمَا وأمْسِـكُ قَلبِـي بِالثَانِيّـة

تصدرت الجملة الفعلية (شغلت يدي ...) البيت، وقد جاءت اللاحقة (التاء) المتصلة بالفعل دالة على الفاعل الذي تقلص إلى صوتين هما (التاء وحركتها المضمومة) ووظف أمية في البيت الثاني الجملتين الفعليتين (أكفكف دمعي...، أمسك قلبي...) ليرسم صورة لنفسه غداة الوداع، فهو بيد يكفكف دمعه، ويمسك بالأخرى قلبه الذي ينفطر.

وفي تراكيب أخرى نجد تنويعا في توظيف الجمل الفعلية، فقد بث أمية في ثناياها أفعالا متنوعة مستغلا طاقاتها التعبيرية، قال (من الطويل): [2]

وَخطتْ بِقلبِي أَسطرُ الشَوق صَـفْحةً قَرأتُ بِهَا سَطرًا من المِسكِ قَد خطَـا

تبين في هذا التركيب الفعلي اعتراض الجار والمجرور (بقلبي) بين الفعل (خطّت) والفاعل (أسطر)، وفي الجملة الفعلية الثانية تم الاعتراض -أيضا- بالجار والمجرور (بها) بين الفعل والفاعل (قرأت) والمفعول به (سطرا)، وهذه الخاصية الأسلوبية تتواتر كثيرا في شعر أمية،و ستتضح أكثر أثناء دراسة الانزياح في البنية التركيبية.

قال أمية (من البسيط): [3]

يَزيدُني اللّـومُ فِـيهم لَوعَـة بِهـم كَالنَّار بِالريّحِ تَسْتَشْـرِي وَتَضْـطَرِمِ

وقال أيضا (من البسيط) : [4]

---

(1) الديوان، ص 27 .

(2) الديوان، ص 26 .

(3) الديوان، ص 75 .

(4) الديوان، ص 75 .

تَقلـــــــدَتْنِي ليَاليــــــهِ مُوليّــــــة   كَمَــا تَقلّــد نَصْــلَ الســيّف مُنْهَــزِمُ

في البيتين يتبدى التنسيق والتقابل بين الجمل الفعلية، وقد نسقت كاف التشبيه بين الجملتين المتقابلتين جملة (يزيدني ...بهم)، وجملة (كالنار ... وتضطرم)، وأيضا بين الجملتين (تقلدتني ...مولية)، وجملة (كما تقلد ...منهزم)، وهذا ما يجعلنا نقول بأن من خصوصيات الجملة عند أمية الانسجام والتنسيق والترابط.

وقال أمية (من الطويل): [1]

رَمتنِي صرُوفُ الدّهرِ بَــينَ مَعَاشــرٍ   أَصــــــحهُم وُدًا عـــــدُو مُقَاتِـــــل

في الجملة الفعلية (رمتني صروف الدّهر...) ورد الفاعل اسما ظاهرا مضــافا، بينما ورد المفعول به لاحقة ممثلة في الضمير المتصل (ياء المتكلم) وهذا مــا جعــل رتبة المفعول به تتقدم وجوبا على الفاعل، وبالتالي فأمية يتصرف في تغيير مواقــع الوحدات اللغوية بما يحقق الهدف الدلالي من جهة، ويوافق التركيب اللغوي من جهة أخرى، والبيت من حيث دلالته يعكس معاناة الشاعر في الحياة.

وفي قوله :

-كَبِــدٌ تَــذُوبُ وَمُقلَــةٌ تَــدمِى   فَمتَــى أطيــقُ للَــوعَتِي كَتْمَــا[2]

-فَالخَيلُ تهرعُ وَالفــوَارسُ تَرْتمِــي   مُــردًا إلــى حُــرّ الجَــلادِ وَشْــيَا[3]

-لله بَأسُــكَ وَالألْبَــابُ طَائشَــةٌ   وَالخيُل تَرْدِى ونَــارُ الحربِ تَسْــتعِرُ[4]

تمثل الجملة الفعلية (تذوب...، تدمى...، تهــرع...، ترتمــي...، تــردى...، تستعر...) الواقعة في محل رفع خبر محور التركيب الجملــي. وحتــى وإن كانــت الجمل اسمية بحسب بعض المدارس النحوية، فالفعل يحضر فــي تركيــب خبرهــا كضمير يعود على مبتدأ متقدم، في إشارة إلى اعتماد أمية في شعره علــى الحركيــة التي تدل عليها الأفعال.

(1) الديوان، ص 159 .

(2) الديوان، ص 62.

(3) الديوان، ص 122.

(4) الديوان، ص 118.

وهكذا تظل الجملة الفعلية قادرة على إعطاء دلالة الحدث، مرتبطة بالفاعل والزمان، مشكلة نسقا متناميا لا يجوز الإخلال بترتيبه، ومن خلالها تبيّن أن أمية يمتلك قدرة على الربط بين العناصر اللغوية في صيغ جمالية تعتمد على الترابط والانسجام والتماسك والتفاعل.

1-2-تركيب الجملة الاسمية :

الجملة الاسمية تركيب إسنادي يتكون من مبتدأ وخبر، وهي لا تشير إلى حدث ولا ترتبط بزمن نحوي إذا دلت على الأحكام المطلقة، والأوصاف الثابتة، فهي تصف المبتدأ والخبر وصفا ثابتا غير مقيد بزمن، وقد تدل على زمن نحوي إذا كان خبرها مشتقا أو جملة فعلية، أو إذا دخلت عليها بعض الأدوات الناسخة، فيصبح المبتدأ بالخبر منظورا إليه من وجهة نظر زمنية معينة (1).

والجملة الاسمية إذا اكتفت بإسناد واحد في تركيبها كانت جملة بسيطة، أما إذا تضمنت أكثر من عملية إسناد، فهي عندئذ جملة مركبة، وهي تتركب من وحدة إسنادية كبرى، تفرعت بعض عناصرها إلى جملة صغرى أو أكثر، وهذه الجمل الفروع تتنوع في أبنيتها ووظائفها التي تؤديها في داخل أبنية الجملة الكبرى(2).

وقد وردت الجملة الاسمية في شعر أمية على هيآت متنوعة مشكلة بنية فنية بلاغية، فأحيانا ترد على الترتيب المعتاد، فيتم الارتباط بين المسند إليه والمسند بقرينة الإسناد، وفي مرات كان أمية يتعمد المخالفة في الترتيب ليخرج بدلالات مقصودة تحقق فاعلية الخطاب التي تكمن في فاعلية جمله، كما طرأت فيها تغييرات في أشكال المسند إليه والمسند الذي يتنوع بين المفرد والجملة وشبه الجملة. ودراسة الجملة الاسمية في شعر أمية تقودنا لا محال إلى دراسة النظام العام المحرك للغته، فنكشف مختلف الأساليب ونتبين مدى ملاءمتها للتركيب النحوي.

---

(1) ينظر : تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 128- 130. وينظر : بلقاسم دفه، في النحو العربي رؤية علمية في : المنهج، الفهم، التحليل، ص 19 .

(2) بلقاسم دفه، في النحو العربي رؤية علمية في : المنهج، الفهم، التحليل، ص 31، 32.

كما وردت الجملة الاسمية في شعر أمية بنسبة تقل كثيرا عن الجملة الفعلية، ولأن الاسم « يخلو من الزمن، ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات»[1]، فقد وعى أمية حقيقة دلالته على الدوام والاستقرار، فركن إلى الاستعانة به للتعبير عندما يتطلب الأمر ذلك.

يقول أمية (من الخفيف) : [2]

أيّهَا الغَادرُ النَكُوثُ المَلُولُ ... أنَا مِنْ طَرفِكَ العَليلِ عَليلُ

طَرفُكَ السهمُ والحِمَامُ مَضاءُ ... وفُؤادِي هُو الجَريحُ القَتيلُ

فَهُو في البُعدِ حِينَ يُلحظُ سَهمٌ ... وَهُو في القُربِ صَارمٌ مَسلُولُ

تبرز في هذه الأبيات البنية التركيبية التي تتتابع متوالياتها الاسمية المشحونة بطاقة تعبيرية خاصة، اكتسبتها من خلال الانسجام والتنامي والتقسيم في أجزائها صوتيا ودلاليا، إذ تقوم بتجسيد رؤيا الشاعر وتمثيل إحساسه، فالأسماء المتراصة المتوالية (الغادر، النكوث، الملول، العليل، عليل، السهم، الحمام، الجريح، القتيل، صارم مسلول)، هي في معظمها عبارة عن صفات أطلقها الشاعر على الطرف الآخر أو على نفسه، وقد شكلت في الغالب جملا اسمية من المبتدأ والخبر، يتم أحيانا الاعتراض بينهما بمتممات متنوعة، وهذه الجمل (أنا ... عليل، طرفك السهم، الحمام مضاء، فؤادي هو الجريح القتيل، فهو ... سهم، وهو ... صارم) تؤكد حقيقة دلالة الاسم على الثبوت[3]، فالشاعر استخدم الصفات في التركيب الاسمي، ليؤكد الوصف في الطرف الآخر وفي نفسه.

وتبرز –أيضا– المتتاليات الاسمية في قوله (من المتقارب) : [4]

فَلا حِسّ فِي بَدَنِي للحَياةِ ... وَلا حِسّ فِي ظِلهِ للنُوب

وَعَهدُ جُفُونِي بِطيبِ الكَرَى ... كَعهدِ مَغالبِه بِالغَلب

وَوَجْدِي وَمَفخَرهُ بَاقيَان ... فِي كُلّ حِينِ بَقَاء الحِقَبِ

---

(1) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 169.

(2) الديوان، ص 80.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 174.

(4) الديوان، ص 63.

تتعدد الجمل في هذه الأبيات وتكتنز بالدلالة المكثفة عبر المتتاليات الاسمية التي زاوج من خلالها أمية بين شخصيتين، فهو يعرض صورته في شطر وصورة الشخصية الثانية في الشطر الثاني، وهما شخصيتان تسيران في خطين متوازيين مختلفي الاتجاه، فالشاعر لاه بمتع الدنيا، والشخصية الثانية تحقق الحياة الكريمة لمن هم في ظلها، وهي تقارع خصومها وتغالبهم فتنتصر، بينما الشاعر أضناه الوجد وأسقم جسمه وسلب الإشراق من حياته، وفي الأخير يثبت الشاعر بقاء التجربتين واستمرارهما عبر الحقب، وقد اعتمد أمية في عرضه للشخصيتين على الجمل الاسمية (لا حس ...للحياة)، (ولا حس...للنوب)، (وعهد جفوني...بالغلب) المتقابلة، وهذه الأبيات تستقي شعريتها من الثنائيات المتضادة، ومن المسافات التي تُخلق بينها.

وقد صور أمية حدائق الأندلس وتغنى بسحرها، فقال (من الكامل) : (1)

وَالتُرْبُ في خُلَلِ الحَديقَةِ مَرتوٍ ... وَالغُصنُ من حُلَلِ الشَبيبَةِ مُكْتَسِي

والرّوضُ يَبرزُ في قَلائِد لُؤلُؤٍ ... وَالأرضُ تَرفلُ في غَلائلِ سُندُس

اعتمد أمية على الوصف، فوظف كلمات تكشف عن سحر الرّياض في جمل اسمية متوازية في الشطرين تتتابع في تداع، وتعطي أشكالا متآلفة تشد أواصر الأبيات، وتحقق تماسكها من خلال الربط بين المعطوفات على نسق منظم، ففي البيت الأول نجد توازيا بين الشطرين، حيث تصدر المسند إليه (الترب، الغصن) الصدر والعجز، ويتم الاعتراض بينه وبين المسند (مُرْتَو، مكتس) بالجار والمجرور (في خلل الحديقة، من حلل الشبيبة)، وفي البيت الثاني يتصدر المسند إليه (الروض، الأرض)، ويليه المسند الجملة الفعلية (يبرز)، (ترفل)، وبقية المتممات تتوازى دوما بين الشطرين، وهكذا تتوارد الجمل الاسمية، وهي تتضمن بالإضافة إلى معناها قيمة تعبيرية ناجمة عن الهندسة التركيبية المتوازية التي حققها بين الشطرين.

وفي إطار وصف الطبيعة أضاف أمية قائلا (من الكامل): (2)

فَالآسُ أخْضَرُ والشّقَائقُ غَضّةٌ ... وَالأقْحُوَانُ -كَمَا عَلمْنَا- مُفَلّجَا

---

(1) الديوان، ص 111.

(2) الديوان، ص 113.

وهنا يتوالى التركيب الإسنادي الاسمي في أبسط صوره، معتمدا على الربط بين الجمل الاسمية، ويتكرر هذا في قوله :

-العَـودُ أحمَـدُ وَالأيّـامُ ضَـامنَةٌ عقبي النّجَـاحِ ووعـدُ الله يُنتَظِـرُ (1)

-هُو الهَوى وَهوَانِي فِيـهِ مُحْتَمـلٌ وَرُبّ مُرّ عَذَاب فِـي الهَـوَى عَـذبَا (2)

-الطَـاعِنُ الألْـفُ إلاّ أنّهَـا نَسـقٌ وَالوَاهـبُ الألْـفُ إلاّ أنّهَـا بَـدرُ(3)

ففي هذه الأبيات ترد الجمل الاسمية بشكل متتال متعالقة بحرف العطف الـواو لتوسع المعنى، وهو ما يكشف قدرة الشاعر على توليد الصور، وربطها بشكل يزيـد من قدرة المتلقي على الإحساس بالمعنى والتأثر به.

وقال أمية بعد فقد صديق له (من الخفيف) : (4)

فَجَعتنِـي يَـدُ المَنُـون بِخِـلٍّ ثَابـتِ الـودّ صَـادقِ الاخْـلاصِ

غَائص الفِكـرِ فِـي بُحـور عُلـومٍ كُـلّ بَحـرٍ منْهَـا بَعيـد المَغَـاص

عبّر أمية عن حالته النفسية معتمدا على التأسيس الدلالي في البيت الأول القـائم على الفعل الماضي في قوله : (فجعتني)، المرتبط إسناديا بالفاعل (يد) والمفعول بـه الضمير المتصل المتقدم (ـي) الذي يعود على الشاعر، وقد أعرب عن فجيعته فـي صديقه الذي فقده، ثم تتوالى التراكيب الاسمية في نسق هندسي أسـهم فـي تكثيـف الدلالة، وهذا ما يبرز من خلال بنية الإضافة بين المضاف والمضاف إليـه (ثابـت الود)، (صادق الإخلاص)، (غائص الفكر)، (بحور علـوم)، (كـل بحـر)، (بعيـد المغاص)، وفي هذا الإطار تؤدي بنية الإضافة إلى تعميق الإيحاء.

كما برز في شعر أمية حضور الجمل الاسمية القائمة على التحويـل الإعرابـي لدخول الأفعال الناقصة عليها، وبذلك تعزز الحضور الحركي، وتشير إلى شغف أمية الدائم بالتغيير واستمرار حركة الحياة ودورانها، في سعي دؤوب نحو الوصول إلـى غاية الحقائق التي تجسدها الجمل الاسمية المستخدمة في لغته الشعرية، يقول أمية :

---

(1) الديوان، ص 118.

(2) الديوان، ص 135.

(3) الديوان، ص 150.

(4) الديوان، ص 111.

-أَضْحَى شِهنشَاهُ غَيثا للنّدَى غَدقًا   كُلّ البِلادِ إلى سُقْيَاه مُفتَقِرُ (1)

-أصْبَحَتُ صَبّا دنِفًا مُغْرَمًا أَشْكُو   جَوَى الحُبّ وَأبْكِي دَمَا (2)

-وكَانَ عَلى العَذِل سَهْلَ المَرَا   م سَمحَ المَقَادَةَ فَاسْتَصعَبَا (3)

تتركب الأبيات من جمل اسمية منسوخة بالأفعال الناقصة، وهي على التوالي : (أضحى شهنشاه غيثا)، (أصبحت صبا)، (وكان على العذل سهل المرام)، وتتجلى في هذه الجمل الحركة المعنوية المغيرة للحقائق المألوفة، فشهنشاه أضحى غيثا، و(أضحى) تفيد في التركيب اقتران مضمون جملتها بالوقت الحاضر، فهو كان على حال مغايرة والآن أضحى غيثا، والشاعر المغرم الذي يشكو جوى الصبابة كان على حال أخرى، ومضمون الجملة لاقترانه بـ (أصبح) يدل على الزمن الحاضر ويعبر عن حاله، فهو صب دنف مغرم، وفي البيت الأخير تفيد (كان) ثبوت خبرها في الزمن الماضي، فالشاعر يخبر بأن من يحبه كان سهل المرام سمح المقادة، وهذا الأمر الآن صعب التحقق، ومن هنا تكون الجملة الاسمية المنسوخة بالأفعال الناقصة معززة بالحيوية التي جسدتها تلك الجمل الفعلية السائدة في غالب شعر أمية.

2-الانزياح في التركيب النحوي للجملة :

يهتم التركيب النحوي بترتيب المفردات داخل الجملة الشعرية كي تؤدي كل مفردة عملها في موقعها.

غير أن هذا الترتيب وإن اكتسب نمطا عاما حدده علماء اللغة والنحو والبلاغة، فالشاعر يمكن أن يتصرف في جزء منه فيحدث انكسارا معينا عند الخروج عن هذه القوانين، فيسند بعض الأفعال لبعض الأسماء، ليحقق إثارة معينة عند المتلقي أو خروجا عن المألوف والمتداول، ويتصرف في بعض المفردات تقديما وتأخيرا أو حذفا أو تكرارا لإيصال المعنى المراد، وتحقيق بلاغة الجملة وفنيتها وجمالها، من خلال إعادة توزيع الألفاظ بما يتناسب مع الدلالة المطلوبة لدى الباث والمتلقي، كما

(1) الديوان، ص 118. شهنشاه: لقب فارسي يعني ملك الملوك، أو الملك العظيم.

(2) الديوان، ص 106.

(3) الديوان، ص 105.

يحافظ على التشكيل العروضي الذي يختاره للقصيدة مع إيقاعاتها وقافيتها، كي تتلاءم مع السياق الدلالي للقصيدة «فالتماسك الدلالي وسيلة من وسـائل الـنص وترابطـه الداخلي، كما أن التماسك النحوي يؤدي الوظيفة نفسها» [1] .

لذلك يسعى المبدع لاختيار بعض المفردات وترتيبها ترتيبا يضمن ذلك الضـبط في المقاطع الصوتية، وينظم علاقاتها النحوية المتوافقة مع البناء التصويري والمعطى السياقي، وهذا يعني أن الجملة الشعرية لا تخرج إلى حيز الوجـود إلا مـن خـلال تشكيل كلامي في نظام نحوي مقترن بسياق داخلي للجملة ينتج معنـى جديـدا غيـر معنى تلك الكلمات الاصطلاحي، بمعنى آخر ينتج البنية التركيبيـة للجملـة، والتـي تتمخض عنها بالضرورة البنية الدلالية، وهي « ناتج يعـززه السـياق مـن معـاني عناصر الجملة مجتمعة في نظام محدد» [2] .

ودراسة تركيب الخطاب الشعري تختلف عن دراسة التركيب اللغوي العادي، حيث تستعمل المفردات فيه بشكل فني جمالي يمنح اللغة العادية شعريتها، ويلجأ فيه المبدع إلى وسائل متعددة لإضفاء المسحة الشعرية على لغته، من خلال الانزياح عن التركيبة اللغوية المألوفة للدخول في شعرية اللغة، فنجد بعض الظواهر اللغوية التركيبية، التي تسهم في منح التركيب الشعري بلاغته وخصوصيته كالتقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، والاعتراض، ...

إن الفن الشعري لا يقف عند دلالات اللغة الوضعية، إنما يقوم بعملية خلق جديدة للأشياء بالاعتماد على التركيب اللغوي، فيبتعد عن فكرة البعد الواحد ليجعل المتلقي يرى أبعادا متعددة تلوح في النص الشعري [3]. إذ يدخل الشاعر في هذا التركيب عددا من العناصر تشارك في تغيير دلالات الكلمات تبعا لطبيعة تركيب الجملة، واستخدام المفردات اللغوية استخداما يكشف عن طاقاتها، فيوجه مسارها الشعري، ويضفي سحره على تشكيلها.

---

(1) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 189.

(2) عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 27.

(3) رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 1985، ص 91.

ويمكن من خلال الاستعانة بالدراسات الأسلوبية نكشف عن الأبنية الفنية اللغوية في الخطاب الشعري لأمية، والاستعمالات الخاصة للغة فيه، التي ما تنفك تحوّل اللغة إلى لغة شعرية إبداعية بامتياز، وما أركزّ عليه هو الانزياح الذي يمكن أن يستثمر طاقات اللغة المعجمية والصرفية والصوتية والتركيبية والدلالية ويخترقها [1]، لكي يؤدي الوظيفة الإبداعية ومن ثم الوظيفة الجمالية، التي يمكن أن يتسم بها النص الشعري، مع أن قراءة الانزياح في الشعر لا تقف عند حدود التركيب اللغوي أو اللفظي، بل تتجاوز ذلك إلى التشكيل التصويري والإيقاعي والبديعي، فاللغة الشعرية تشمل بنى الخطاب الشعري ووسائله الأسلوبية كلّها، وعليه يعرّف الانزياح على أنه استعمال مفردات اللغة وتراكيبها، وصورها استعمالا يخرج عن المألوف، وينظر إليه على أنه أحد أهم خصائص اللغة الشعرية التي تمنح اللغة غايات فنية وجمالية، يسعى المبدع إلى تحقيقها .

وبناء على ما تقدم سأدرس الانزياح الذي يمكن أن يطرأ على التركيبة النحوية للجملة الشعرية من خلال ظاهرتين بارزتين من ظواهره اللغوية، هما : التقديم والتأخير والحذف، كمثالين على الانزياح في البنية النحوية، وتأثيرهما على تشكيل المشاهد الشعرية ودلالتهما عموما.

2-1-التقديم والتأخير :

لكل نظام لغوي أنساق واضحة من الترتيب والنظام، لكن ذلك لا يعني الجمود في آلية التعامل مع ألفاظ وعبارات اللغة، بحيث لا يمكن تجاوز ترتيبها وتنسيقها، فمن الواضح أن «اللغة العربية لا تمتاز بحتمية صارمة في ترتيب الدوال داخل الجملة، وإذا كانت الأوساط قد تعارفت فيما بينها على نمط مألوف وإطار في نظم الكلام، فإن المبدع يتجاوز دائما هذا الإطار الثابت النفعي للغة إلى مستوى آخر يحاول فيه أن يمتلك اللغة ويصادقها، ويحرك دوالها كيف يشاء، فيقدم ما شاء له فكره أن يقدم، ويؤخر ما شاء له أن يؤخر، حرصا منه على تحقيق الهدف التأثيري

(1) محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 50، 51.

والإيصالي في وقت معا، فالتقديم والتأخير من الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم »[1] .

ويعتبر التقديم والتأخير من المسالك التي تدل على مهارة الأديب، وقدرته على التفنن في استخدام المفردات والتراكيب، لأن فيه انزياحا عن المألوف وفيه تنشيط لذهن المتلقي، وتحفيز لحواسه للبحث عن الحركات اللغوية الطارئة، والمخالفة للسياق العام الذي يعتبر كأنه هدوء عام في المناخ اللغوي .

والتقديم والتأخير لا يظهران إلا من خلال التركيب ويتعلقان أساسا بطبيعة اللغة التي يظهران فيها، وبهما يتم تحويل اللفظ من مكان إلى آخر و« طريقة رصف المفردات داخل الجملة تخضع لعدة عوامل نحوية وصرفية ودلالية وصوتية، والتركيز على أحد هذه العوامل يؤثر في عملية النسيج اللغوي تأثيرا مباشرا، تتحرك على أثره المفردات في حركة أفقية من أماكنها المرصودة لها، إلى أماكن أخرى ذات طبيعة تأثيرية متميزة، أي أن تحريك المفردات أفقيا إلى الأمام أو إلى الخلف له علاقة قوية بغائية الإبداع الفني »[2] .

كما أنهما يشكلان خرقا للنظام اللغوي النحوي الثابت وانحرافا عنه، وقد سمّى «**كوهن**» الانزياح اللغوي الناتج عن التقديم والتأخير بـ « الانزياح النحوي»[3]، الذي اهتم به اللغويون العرب منذ القدم، فقد أشار **عبد القاهر الجرجاني** إلى القيمة الدلالية والجمالية والفنية التي يمكن أن يؤديها الشاعر من خلال التقديم والتأخير مؤكدا على أن التفرد في إبداع تركيب فيه تقديم وتأخير، لا يقف عند حدود الدلالات واختلافها فحسب؛ فالعلاقات النحوية تؤثر في طبيعة التقديم والتأخير وفيما ينتج عنها من إيحاءات ودلالات جديدة، إذ يقول : « ... ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء،

---

(1) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض –دراسة أسلوبية–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 113، 114.

(2) محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، دار المقداد للطباعة، غزة، 1428هـ–2007م، ص 166 – 167.

(3) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 179.

وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان »[1]، وهو إجراء كلامي يمكن الشاعر من فتح أفق أوسع في التعبير عن معانيه .

وفي شعر أمية يبدو التقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية الواضحة عنده، وقد ورد بأشكال متنوعة تظهر من خلال خرق حقيقي للنظام الثابت للغة، وانزياح عن المعتاد فيها، كتقديم الجار والمجرور، وتقديم المفعول به، وتقديم الخبر، ... ولكل منها أثر في إيجاد تجانس دلالي وصوتي ورؤية فنية بين عناصر التركيب اللغوي والإيقاعي في الجملة الشعرية وإثارة انفعالات المتلقي من خلال كسر رتابة النظام النحوي التي تمنح الخطاب خصائصه الفنية والجمالية .

2-1-1-تقديم الجار والمجرور :

أتاح أمية لنفسه مساحة واسعة في بناء تراكيبه اللغوية المختلفة من خلال تقديم الجار والمجرور على عناصر الجملة الأخرى، كما في قوله (من البسيط) : [2]

أنْفَقتُ فِي اللّهو عُمْرِيَ غَيرَ مُزْدَجِرٍ   وَجُدْتُ فِيه بِوَفِري غَيرَ مُحْتَاط

البيت مكون من جمل فعلية، وقد أدى الانزياح الحاصل فيه عبر تقديم الجار والمجرور وتأخير المفعول به إلى إنتاج دلالة بلاغية مركزة، تعبر عن الحالة النفسية للشاعر فالفعل (انفقت) ثابت التحقيق من الشاعر الذي دل عليه الضمير المتصل (ت) وقد تأخر المفعول به (عمري) الذي يفترض أن يذكر ويتقدم، فالعمر تقدم به لكنه أمضاه في اللهو، ولا يقف تحصره عند هذا الحد، فقد ضيع فيه مما امتلك الكثير غير محتاط، وتقدم أيضا في الشطر الثاني الجار والمجرور (فيه) على المفعول به في قوله : (بوفري)، ليبرز أهميته في السياق مما أدى إلى التجانس اللفظي بين شطري البيت، وهذا ما يخلق في النهاية تماثلا في التركيب بين الصدر والعجز.

ويقول أمية (من الطويل) : [3]

بِكَ ابنَ عَلّي كَفّ عَن خَطْبِه الدّهرُ   وَقَامَ عَمُود الدّينِ وَاستَوسَقَ الأمْرَ

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106.

(2) الديوان، ص 39.

(3) الديوان، ص 70.

تصدر الجار والمجرور المتقدم (بك) البيت الذي يعود على ابن علي، كما تقـــدم الجار والمجرور (عن خطبه) على الفاعل (الدهر)، لإظهار الاهتمام بالأمر المتقـــدم، فأمية يريد تسليط الضوء على ابن علي والإعلاء من شأنه، فبفضله كفــت خطـــوب الدهر التي أعيت وأرقت العباد واشتد عود الدين.

ويتقدم الجار والمجرور على الخبر في نماذج مختلفة منها، قوله (من الطويل):[(1)]

تُضَايقُنَا الـدّنيَا وَنحـنُ لَهَـا نَهَـبُ وَتُوسِعُنَا حزنًـا وَنحـنُ لهَـا حـزبُ

يظهر في البيت حرص أمية على التقسيم والتوازن بين الشطرين، الـــذي يخلـــق حالة من التناظر التركيبي بين هذين الجزأين الذين تقدم فيهما الجار والمجرور (لها) على الخبر (نهب)، و(حزب)، بحيث لو لم يتم هذا التقديم والتأخير لما تحقــق هـــذا التوازن الصوتي البديع بين الشطرين.

وفي قوله (من الطويل) : [(2)]

ألاّ إنّ أيَـامَ الحَيـاةِ بِأَسـرِهَا مَراحلٌ نَطويهَـا وَنحـنُ بِهَـا ركَـبُ

تقدم أيضا الجار والمجرور (بأسرها) على خبر إنّ (مراحل)، كما تقـدم الجـــار والمجرور (بها) على الخبر (ركب)، ليكسر بذلك رتابة الجملة العادية، وينحـــو بهـــا نحو الشعرية، ويكشف الغاية الفنية والدلالية التي يسعى إليها.

أما في قوله (من الطويل): [(3)]

خَليفَـةَ دَاوُودَ الخَليفَـةِ إنّنِـي بكُـلّ مَعَانيّـكَ الحِسَـانِ لَمَفتُـونُ

فهو يقدم الجار والمجرور، ويؤخر الخبر المؤكد (لمفتون) للمحافظة على القافية من جهة، ولإعلاء قيمة الممدوح من جهة أخرى، فالجار والمجرور (بكل) الذي يعود على صفات الممدوح (معانيك الحسان) المقصودة بالقول ينفي عن الخليفة أي استثناء في الخصال الحميدة، فكل ما فيه يفتن الشاعر، وهدف الشاعر من التقديم والتأخير التركيز على معاني العناصر التي تقدمت والحفاظ على القافية.

(1) الديوان، ص 46.

(2) الديوان، ص 46.

(3) الديوان، ص 99 .

2-1-2-تقديم المفعول به :

ورد المفعول به مقدما على الفاعل، كما في قوله (من الطويل) : (1)

تَرى الأرضَ تَطوي دُونَها ثَوبُ مَحلهَا إذَا نَشرت فيـــه مَطارفَهَـــا السُـــحبُ

في الشطر الثاني من البيت تقدم المفعول به (مطارفها) المتصل بالضمير الذي يعود على (السحب) الفاعل المؤخر، كما تقدم الجار والمجرور (فيه) على المفعول به، فأدى هذا الانزياح عبر تأخير الفاعل وتقديم مفردات أخرى عليه، إلى إنتاج دلالة أقوى وتشكيل بناء متوازن من خلال تلك المفردات، وذلك التنظيم الذي جانس في نظم الكلام نظام الوزن من جهة، واستثمر تقنية التقديم والتأخير في رتب الكلام في الجملة الشعرية استثمارا لغويا فنيا، له دلالاته المعنوية وأثره الجمالي من جهة أخرى.

وأيضا في قوله (من الطويل) : (2)

فَحَقَ بَأنْ يَبْكِيْ دَمًـــا جَفْـــنُ مُقْلَتِـــي لأوجِبَ مَنْ فَارَقـــتُ حَقًـــا وَأَلْـــزَم

تقدم المفعول به (دما) على الفاعل (جفن)، ففجيعته في فقد والدته جعلت الدمع لا يفيها بحقها فركز على استبدال الدمع بالدم، فكانت لهذا التركيز دلالة بلاغية توحي بحالته النفسية الرازحة تحت وطأة ألم الفراق، فقدم المفعول به لأهميته ولأنه شيء مخالف .

وفي قوله (من السريع) : (3)

أَرّقَنِـــــي وَاللّيـــــلُ مُرخِـــــي الإزَار بَرقٌ إذَا مَـــا طَـــال منـــهُ انْتِظَـــارُ

استهل أمية البيت بالفعل (أرّق) المتصل بالضمير العائد عليه في محل نصب مفعول به، فهو الذي يعاني من الأرق مما يجعل القارئ يتعاطف معه، ويشعر بضعفه وانكساره من أول البيت، ويبحث أيضا عن الفاعل الذي تأخر فيجد نفسه أمام مفاجأة دلالية هي تحديد الزمن (والليل مرخي الإزار)، ثم يظهر (البرق) الذي أرّقه، وهذا

---

(1) الديوان، ص 47 .

(2) الديوان، ص 57.

(3) الديوان، ص 50.

الانزياح عن التركيب العادي في تنظيم الجمل في اللغة، ينقلها من العادي إلى الشعري ويغني دلالتها في الوقت نفسه .

ويتقدم المفعول به على الفعل والفاعل في نماذج عدّة، منها قوله (من المتقارب):(1)

إلـــيّ تَنَــاهَى الهَـــوىَ مِثْلَمَـــا إلى ابــنِ علّـــي تَنَــاهَى الحَسَــبُ

أراد أمية تخصيص الهوى لنفسه فقدم الجار والمجرور (إليَّ) في محل نصب مفعول به على الفعل والفاعل، وفي هذا تعظيم للذات وفخر بالنفس، ولو قلبت صورة التركيب إلى الصورة الأصلية لاضمحل فيها الفخر ونقص عن سابقه، وهو بهذا الفخر يقف ندا ومماثلا لابن علي الذي تناهى إليه الحسب، فالجار والمجرور تقدم لتأكيد المعنى وتقويته، وتخصيصه وحصره للفاعل أكثر.

2-1-3-تقديم الفاعل على الفعل :

أورد أمية هذا التقديم للفاعل في أبيات منها، قوله (من المتقارب): (2)

عتَابُـــكَ أغْـــرَى بِطَرفِـــي السُـــهَادَ فَمَـــا أطعَـــمُ النّـــومَ إلاّ غِـــرَارَا

من خصائص أسلوبية هذا البيت تركيز أمية على العتاب، وهو فاعل مقدم على فعله (أغرى)، كما تقدم الجار والمجرور (بطرفي) على المفعول به (السهاد)، فالشاعر قدم في التركيب سبب علته وألمه ومعاناته، وهو العتاب الذي أضناه ونغص عليه، فكان لهذا التقديم دلالاته التي توحي بالحالة النفسية التي هو عليها، وفي هذا بلاغة تدل على قدرة الشاعر على اقتناص الانزياح النحوي اللازم لبناء شكل فني جميل.

2-1-4-تقديم الخبر على المبتدأ :

يمكن تقديم الخبر على المبتدأ نحويا وجوبا وجوازا بشروط خاصة، لكن الأسلوبية تنظر لعملية التقديم والتأخير من ناحية الأهداف الدلالية التي يتوخاها الشاعر لمواضع التقديم المختلفة.

(1) الديوان، ص 63.

(2) الديوان، ص 23.

ومن خلال استقصاء نماذج تقديم الخبر على المبتدأ في ديوان أمية، تبين أنها تتوزع على صورتين؛ أولاهما تم فيها تقديم خبر المبتدأ، وثانيهما تقديم خبر الناسخ، وفي كل منها تتجلى براعة أمية في المفاجأة التي يحدثها عند اختراق نظام اللغة العادي، وتركيب مكوناتها حسب رؤيته الخاصة.

وقد ورد تقديم الخبر شبه جملة (جار ومجرور) بصور كثيرة وواضحة، كما في قوله (من الطويل) : [1]

لَهَا كَنَــفٌ مِــن رَحمَـــةِ اللهِ وَاسَـــعُ وَمَنزلُ صدَقٍ عندَ فِردَوسِهِ رَحَــب

فهو يقدم الخبر (شبه جملة) المؤلفة من جار ومجرور (لها)، ويؤخر المبتدأ (كنف) سعيا وراء غاية فنية تظهر إبداعه في تنظيم تركيب شعري مميز، وفي إنتاج معنى يثير انفعال المتلقي وحماسه، وهو –أيضا– يقدم شبه الجملة (من رحمة الله) على الصفة (واسع)، التي تتبع المبتدأ، فأمية يقدم في الكلام ما يكون في تقديمه من البلاغة ما يثري المعنى.

وفي قوله (من الطويل) : [2]

فَقلــتُ ذَرينِـــي رُبّ سَـــاع مُخَيّـــبٍ وَلله فِـــي كُـــلّ الأُمـــورِ لَطَـــائِفُ

يدخل تقديم الخبر شبه الجملة (لله) ضمن التقديم الواجب، لأن المبتدأ (لطائف) جاء نكرة لا مسوغ للابتداء بها، فوقع الخبر في بداية العجز، والمبتدأ في نهايته، مما أسهم في اتساق معنى البيت وحافظ على موسيقاه الخارجية.

كما تقدم الظرف على المبتدأ ولكن بصورة أقل من الجار والمجرور، كقول أمية (من الوافر) :[3]

وَدُونَ الشّــمسِ لَيــلٌ مِــن عُجَــاجِ وَفَـــوقَ البـــرّ بَحـــرٌ مِـــن حَديـــد

حيث قدم الظرف المضاف (دون الشمس) على المبتدأ (ليل) في الصدر، كما قدم الظرف المضاف (فوق البر) على المبتدأ (بحر)، فكان التوازن بين الشطرين تركيبيا ودلاليا.

---

(1) الديوان، ص 47.

(2) الديوان، ص 99.

(3) الديوان، ص 43.

وفي قوله (من الطويل) : [1]

بَعيدٌ عَلَــى لَمــسِ الأكُــفِ مَنَالُــهُ وإنْ هُو لَمْ يَبعُد عَيانًا وَلا مَــرْأَى

اختار أمية للخبر موضع الصدارة لتكون باقي تراكيب البنية تابعة له ومرتبطة به، فقدم الخبر على المبتدأ (مناله)، فممدوحه يعلو شأنه على أن تمسه الأكف وتنال منه، فقدم ما من شأنه أن يغني الدلالة وبلاغة البيت.

ويبرز تقديم خبر الناسخ بصورة أقل من تقديم خبر المبتدأ في شعر أمية، لكنه يظل يشكل ظاهرة واضحة.

قال أمية في مجلس علي بن يحي وقد طلع القمر (من البسيط) : [2]

رَأَى مُحيّا ابن يَحَي البَــدرُ مُتَسِــقًا فكَادَ يُذهبُ عَنَــهُ نُــورَهُ الحَسَــدُ

إن الشاعر في هذا البيت يرسم بعناية فائقة شخصية ممدوحه وقد طلع عليهم في المجلس، والنور يشع من محياه، فما إن رآه البدر المنير حتى كاد الحسد والذهول والإعجاب يذهب عنه نوره.

لقد أبدع أمية في انزياح تراكيب البيت، فقدم وأخر من خلال تشكيل شعري إبداعي جعل لغته تقول ما لا تستطيع اللغة المباشرة قوله، لقد قدم المفعول به (محيا) على فاعله (البدر)، وفصل الصفة (متسقا) عن موصوفها (محيا)، وقدم خبر (كاد) الجملة الفعلية (يذهب عنه نوره) عن اسمها (الحسد)، فظهرت براعته في استثمار الأساليب الفنية، لينحو بلغته نحو الشعرية التي تحفز المتلقي وتحرك مخيلته وتشركه في عملية الإبداع.

وقال أمية (من السريع): [3]

وَفِــي سَــبيلِ الحــبّ لــي مُهجَــةٌ كَــانَ لَهَــا صَــبرٌ جَميــلٌ فَطَــاحَ

جلي في البيت تأثير الحب في المحب، وتَمَكُنُ الغرام من قلبه الذي كان جلدا قويا لكن شدة الوجد والهيام أسرته فطاح، وقد رسم أمية هذه الصورة من خلال تشكيل شعري إبداعي أسهم الانزياح في تقوية بلاغته، فقدم شبه الجملة (في سبيل الحب)

---

(1) الديوان، ص 34.

(2) الديوان، ص 92.

(3) الديوان، ص 141.

كما قدم الخبر شبه الجملة (لي) على المبتدأ (مهجة)، وأيضا قدّم خبر كان شبه الجملة (لها) على اسمها (صبر)، وفي هذا التقديم والتأخير نتلمس ضعفه وانكساره جراء الحب.

وفي قوله (من الطويل) : (1)

فَأقْسَمَ لَو فَاخَرتَ من فَوق ظَهرهَــا بمَا حُزْتَ من فَضلٍ لكَانَ لكَ الفَخرُ

يكشف القسم في بداية البيت (فأقسم) عن إعجاب الشاعر بممدوحه وتعبيره الصريح عن ذلك، فالممدوح يعلو جواده، وشجاعته مكنته من المواجهة والتصدي من عل، وقد حاز من الفضل ما لم يتسن لغيره، ولو فاخر غيره لكان الفخر له، فالشاعر قدم الخبر شبه الجملة (لك) التي تعود على ممدوحه، وأخر الاسم (الفخر) للقافية مما جعلها متناغمة مع باقي الأبيات السابقة واللاحقة، فالتقديم والتأخير خدم القافية وزاد في بلاغة البيت.

ومن كل ما سبق من نماذج شعرية نجد أن التقديم والتأخير كان له أثر هام في إيصال المعنى المراد، وحقق بلاغة الجملة من خلال إعادة توزيع المفردات بما يتناسب مع الدلالات المطلوبة، فكان أمية يقدم فكرته المقصودة، ثم يترك المجال بحرية أوسع لباقي الكلام الذي يأتي في مرتبه تالية من حيث الأهمية، وقد سعى نحو هذا الانزياح لأنه أتاح له مساحة واسعة لنقل رسالته للمتلقي عبر تراكيب شعرية بلوحات فنية لها خصائصها الجمالية.

2-2-الحذف (éllipse):

يعدّ الحذف من ظواهر الانزياح التركيبي التي اهتمت بها الدراسات النحوية والبلاغية والأسلوبية، يسقط به الشاعر من الكلام ما توافر في المقال دليل عليه، وهنا يتدخل النظام النحوي متوافقا مع البناء الفني لحذف جزء ما من عناصر الجملة أو كلها، وهو الأمر الذي يساعد الشاعر في توصيل ما يريده من دلالة إلى المتلقي.

(1) الديوان، ص 70.

وقد «حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة، وليس شيء من ذلــك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته »[1].

ويمكن من خلاله تجنب التكرار بما يمكن حذفه من مفردات أو معاني، وهو شكل من أشكال التأكيد المبنية على الاختصار وإعطاء الأهمية لجزء من التركيب دون سواه، ولابد أن تكون للأشياء المحذوفة من الجملة الشعرية دلائل وقرائن، ولا يعد هذا الانزياح شعريا إلا إذا حقق غرابة ومفاجأة وحمل قيما جمالية ما [2].

ويستمد الحذف أهميته من كون الشاعر لا يورد المفردات المتوقعة للسياق، بل يترك للمتلقي لذة اكتشافها بعد أن يوقد في ذهنه فاعلية التفكير والإثارة والتشويق، فالشاعر المبدع للغة الشعرية يتعمد الحذف [3]، صورة من الصور التركيبية في شعره لا اضطرارا لفعل ذلك، إنما كي يؤهل نصه للنهوض بوظائفه الفنية والجمالية.

والحذف من الوجهة البلاغية والنحوية يجب ألا يعود إلى الغموض والإبهام، لذلك لا يمكن للشاعر أن يحذف أركانا أساسية من الجملة الشعرية في خطابه « وإذا كان المحذوف غائبا عن الصياغة في الظاهر، فلا بد أن يكون حاضرا فيها في الباطن، أو بعبارة أخرى، إذا كان غائبا عن الصياغة على المستوى السطحي، فهو قائم فيها على المستوى العميق، بحيث يستحضره المتلقي انطلاقا من القرائن الحالية والمقالية التي تحيط به »[4]، فالحذف لا يدل على نقص في الدلالة، أو خطأ في التركيب، ولكنه يحدث لغرض فني لا يتحقق بالعدول عنه.

وإذ وظف الحذف توظيفا جيدا فإنه سيجعل اللغة العادية تقفز إلى مستوى التعبير الشعري، الذي يفجر طاقات الفن والجمال عند المتلقي، بعد أن يشحن ذهنه وفكره

---

(1) ابن جني، الخصائص، 360/2.

(2) ينظر : أحمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامــة الصــحفية، الريــاض، ط1، 2003، ص 142.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 109.

(4) محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش –دراسة أسلوبية–، مطبعة مقداد، غزة، ط1، 1421هــ – 2000م، ص 230.

تجاه المفردات اللغوية المحذوفة، ليحصل على الدلالات غير المتوقعة للتركيب الشعري.

وقد حققت ظاهرة الحذف الفني التي لها جمالياتها الخاصة في الخطاب الشعري حضورا في شعر أمية، وأثرا متميزا في بناء الشكل الفني فيه، حيث تمكن من صياغة الأساليب الشعرية صياغة يخرق فيها النظام اللغوي خرقا محمودا على مستوى الإبداع الشعري، الذي لا تستطيع اللغة المحصنة بكل جزئيات القواعد اللغوية والنحوية والصرفية التعبير عنها.

واستخدم أمية الحذف في ديوانه بصورة واضحة، لكن بعض الحذف شكّل ظاهرة في خطابه، والبعض الآخر جاء في مواضع قليلة، وعند تتبع المواضع التي برز فيها الحذف ظاهرة لغوية ورئيسة للتشكيل في شعره، نجدها كما يلي :

2-2-1-حذف المبتدأ والخبر :

يكوّن المبتدأ مع الخبر جملة مفيدة، تحصل بها الفائدة، وقد ورد حذف المبتدأ في شعر أمية لتقدم دليل عليه، ومن أمثلته قوله (من السريع): (1)

صبٌ بــراهُ السُــقمُ بَــرْيَ القِــدَاحِ يَــودّ لَــو ذاقَ الــرَدى فاســتَرَاحَ

إذ حذف المبتدأ وصدّر الخبر في بداية مشهده الشعري، والتقدير: (هو صبّ)، لكنه رسم لهذا الحذف مدلولات تعرف به وتفصح عنه، فلم يدخل في إطار الإبهام والغموض، لإن متابعة التركيب تكشف عن دلالات ترتبط بهذا المحذوف وتعرف به بسهولة ويسر، فالشاعر في إطار الغزل قدّم صورته في تشبيه بليغ شخص تأثير الحب في المحب، فبسبب غرامه وصبابته ضعف، كأنما بُرِيَ بَرْيَ القداح من شدة الوجد الذي يعذبه ويشقيه، الأمر الذي جعل الحذف الفني يأخذ دوره في رفع مستوى الجملة من الخطاب العادي، إلى الخطاب الشعري الجميل.

وتتردد الظاهرة ذاتها عند أمية في قوله (من الرمل) : (2)

رَشَــــأٌ تَفعَـــــلُ عَينَــــاهُ بِنَــــا ضِعْفَ مَــا تَفعَــلُ بِاللُّــبِ المُــدَام

---

(1) الديوان، ص 140.

(2) الديوان، ص 104. رشأ: ولد الظبية.

والتقدير (هي رشأ) على اعتبار أن الحديث مفهوم ضمنا أنه عن المرأة المحبوبة، فهي في نظر المحب الغزال نفسه، فالمرأة كلها تشبه ما يماثلها من الغزال، ثم يثني على جمال عينيها ويقر بما تفعله به، وإذا كانت المدام ملاذ المحبين إلى حياة لاهية عابثة سكرى، فهاتان العينان تصيبيان بالضعف، وفي هذه الصورة إشارة إلى معاناته معها.

وفي قوله (من الوافر) : [1]

حَلِــيمٌ يُوسِــعُ الجَــانينَ عَفْــوًا وينجِــزُ وعْــدهُ دُونَ الوَعِيــدِ

حذف أمية اسم الممدوح واختزل جوهر صفاته في (حليم)، التي رآها تغني عن ذكر المتصف بها، بما تحمل في تضاعيفها من معاني النبل والخلق الحميد، فهو عفوٌ متسامح وأمين لعهده مع الناس، وهكذا صور ممدوحه بأسلوب بلاغي فعزز دلالة الحذف بأن جعل صورة (حليم) شاخصة في ذهن المتلقي إذ تتجه مخيلته رأسا إلى المعنى الواسع الذي تتضمنه، دون أن يقاطع اتجاهه الفكري المبتدأ (هو) المحذوف.

وكما هي صورة حذف المبتدأ؛ صورة مثيرة لشوق المتلقي وانفعاله، فإن صورة حذف الخبر تترك الأثر نفسه لديه، ومن ذلك قول أمية (من السريع): [2]

أَصْــبَحتَ صَــبًا دَنِفًــا مُغْرَمًــا أَشكُو جَوى الحُـبّ وَأبْكِـي دَمَـا

هَــذَا وَقَــد سَــلَّمَ إذْ مَــرَّ بِــي فَكَيــفَ لَــو مَــرَّ وَمَــا سَــلِمَا

فهو يصور حالته العاطفية وما آل إليه جراء الحب القاهر، فقد أصبح صبا مغرما عاشقا، وهذا ما أتعبه وعذّبه وغير حاله وجعله يبكي دما، وقد بلغ لهذه الدرجة من الوجد والهيام وحبيبه يصله ويسلم ويمر عليه، فترى كيف حاله إذا جافاه ؟ لقد عمد أمية إلى حذف الخبر المقدر (حالي) من الشطرين (هذا حالي وقد سلم)، (فكيف هو حالي ...)، وهو يدرك بذوقه الفني وإحساسه المرهف ما يتفجر من التراكيب العربية من معان تجد نفس المتلقي لذة في البحث عنها وتقديرها، إذ « لو ظهر

---

(1) الديوان، ص 43.

(2) الديوان، ص 106.

المحذوف لنزل قدر الكلام عن غلوّ بلاغته، ولصار إلى شيء مسترك مسترذل، ولكان مبطلا لما يظهر على الكلام من الطلاوة والحسن والرّقة» [1].

2-2-2-حذف الناسخ واسمه :

قال أمية في رثاء والدته (من الطويل): [2]

مُنَزّهَة عَـنْ كُـلّ عَـاب وَمُطْعَـنٍ   مُبَـرَّأةٌ مِـنْ كُـلّ حُـوب وَمَـأثَمِ

رزئ أمية في والدته وعصف به الحزن وأنضاه، فعبر بنفثات بثها ما يثقل كاهله منها هذا البيت الذي صدّر شطريه بخبر (منزهة)، (مبرأة)، وحذف الناسخ واسمه والتقدير (كانت منزهة)، (كانت مبرأة)، لكن أمية عمد إلى الحذف لأنه يدرك ما توحي به اللفظة من معان عندما تقع في نسق لغوي يتم اختياره بدقة نابعة من إحساس صادق، فحقق الفاعلية الفنية والجمالية، ولا حاجة لذكر المحذوف.

وفي قوله (من المتقارب) : [3]

فَكُـن كَلِفًـا بِالقَنَـا وَالظبَـى   إذَا كَلفُـوا بِـاللّمَى والشَـنَب

سياق البنية التركيبية للبيت يوحي بدلالة قرب الممدوح من الشاعر، فهو يوجهه بصيغة الأمر (كن) التي حذف اسمها المقدر بـــ (أنت) الذي يدل عليه السياق، وذكر الخبر (كلفا)، فهو يريد أن يرى ممدوحه يعلو ويعظم أكثر بسيفه القاطع، وأعداؤه شغلوا باللمى والشنب، فيبقى ممدوحه بذاك أو حد زمانه لا يدرك، وغاياته لا تلحق.

وفي قوله (من الوافر) : [4]

كَمَا أَحْـيَ نَـدَى الحَسَـن البَرَايَـا   وكَـانَ الغَيـث إذْ كَـانُوا النَبَاتَـا

اعتمد أمية في البيت على التشبيه أسلوبا تشكيليا صوريا، فجعل عطاء يد ممدوحه غيثا، فهو يجود على المحتاجين كما يجود الغيث المتهاطل على النبات،

(1) ابن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق : محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1995، ص 212.

(2) الديوان، ص 58.

(3) الديوان، ص 63. اللمى: سمرة في الشفة تستحسن في المرأة. الشنب: جمال الثغر وصفاء الأسنان.

(4) الديوان، ص 137.

فالإبداع البلاغي جعل الشاعر يفضل حذف الاسم المنسوخ تقديره (هو، هم) لتوفير العناية بالخبر (الغيث) فحقق بأسلوبه البليغ ما يتطلبه مقام المدح.

2-2-3-حذف الفعل والفاعل :

قال أمية (من الطويل): [1]

سرَتْ فَتخيَّلــتُ الثُريّــا لَهَــا قِرطَــا وَشُهْبَ الدُجَى في صُبحِ لَبّتِهَا سِــمْطَا

استهل أمية البيت بالفعل (سرت) الذي يعود على المرأة التي خصها بالوصف، وهو يدل على زمن الليل فتخيل الثريا قرطا لها، وشهب الدجى سمطا في صبح لبتها، فحذف الفعل (تخيلت) من العجز لدلالة الفعل عليه في الصدر والبنية الأساسية للبيت (فتخيلت الثريا لها قرطا، وتخيلت شهب الدجى ...) فلجأ الشاعر إلى حذف الفعل بعد حرف العطف لدلالة السياق عليه بسبق ذكره.

وفي قوله (من الطويل) : [2]

قَضَى الله أن تَفنَى عِــدَاكَ وأنْ تَبقَــى وتَملِك حَتّى تَملِكَ الغَربَ وَالشّــرْقَا

أيضا حذف الفعل (تملك) بعد (واو) العطف لدلالة الفعل الأول عليه، فأصل التركيب (وتملك حتى تملك الغربا وتملك الشرقا)، أضف إلى ذلك ما لهذا الحذف من دور في استقامة الوزن واستقرار كلمة القافية في مكانها الذي أراده الشاعر لها.

ويحذف –أيضا– أمية الفعل حين يقول (من البسيط) : [3]

يَا أيّهَا المَلِكُ السَامِي الذّي ابْتَهجَت بِه اللّيَالِي وَقَــرّ البَــدْوُ وَالحَضَــرُ

والتقدير(وقر الحضر) فحذف الفعل وفاعله المضمر بعد أن تقدم ما يدل عليه، وباعتبار المعنى مفهوم تلقائيا فلا حاجة لذكر الفعل في هذا المقام.

وعندما يقول (من السريع) : [4]

إيْــهٍ سُــقيتَ الغَيــثَ مــنْ رَاحِــلٍ إنْ حَطّ حَطّ المَجْدُ أوْ سَــارَ سَــارَ

---

(1) الديوان، ص 26.

(2) الديوان، ص 123.

(3) الديوان، ص 119.

(4) الديوان، ص 51.

يتحصر الشاعر بـــ (إيه) على حال وحظ ممدوحه من الدنيا التي وافته يوما بغيث من كريم جواد، ولكنه دائم الترحال فجوده وكرمه لا يدومان في المكان الواحد، فهو حيث ينزل ينزل المجد معه، وإن يغادر يغادر معه، فلجأ أمية لحذف الفاعل (المجد) لدلالة السياق عليه ولتركيز الاهتمام على الحدث المستفاد من الفعل دون الفاعل أضف إلى ذلك ما لهذا الحذف من أثر في المحافظة على وزن البيت وعدم انكساره.

وفي قوله (من الطويل) : [1]

ولَمّا رَنَتْ عَنْ مُقلَةَ الرّيمِ أَقْصَــدتْ فُؤَادي بِسَهمٍ فَوَّقَتْــهُ فَمَــا أَخْطَــا

يترجم البيت الشعور والحالة التي يعيشها الشاعر بعد أن أصاب سهم الهوى مقلته برمية موفقة، فهو يقر بأن السهم ما أخطأ لكن حذفه من البنية التركيبية التي تقديرها (فما أخطأ السهم)، لأنه ركّز على حدث الإصابة المتحقق.

2-2-4-حذف الصفة :

قال أمية (من الطويل): [2]

لَنَا حَســبٌ إنْ غَالَنَــا الــدّهرُ مَــرّةً وَزَلّت بِنَا نَعْــلُ فَإنّــا بِــهِ نَعْلُــو

أراد الشاعر من خلال التشكيلة اللفظية (لنا حسب)، التي تعتمد على التقديم والتأخير تخصيص الحسب لنفسه ولقومه، فقدم شبه الجملة (لنا) على المبتدأ (حسب) وهو موصوف، وتقدير الصفة (رفيع) فتكون البنية التركيبية (لنا حسب رفيع)، لكن أمية عمد إلى الحذف الذي دلّ السياق عليه فجاء متوافقا مع النسيج الشعري.

2-2-5-حذف حرف النداء :

ورد حذف حرف النداء في شعر أمية في مواضع عدّة، وقد كثر في صدور الأبيات كما في قوله :

مَدامَع عَينِي استَبدِلي الــدّمْعَ بِالــدّمِ وَلا تَسَامِي أنْ تَستَهلي وَيَسْجِم[3]

---

(1) الديوان، ص 26.

(2) الديوان، ص 89.

(3) الديوان، ص 57.

سَــوابِق عَبرَتِــي سُــحِي وَفِيضِــي   وَإنْ تَغُض الــدُمُوعُ فَــلا تَغِــيض[1]
أبَا حَفْــصٍ ذَهبْــتَ بِحُســنِ صَــبرِيْ   وبِنْتَ فَبَانَ عَن عَينِي غُمُوضِــي[2]

فالبنية الأساسية لهذه الجمل (يا مدامع)، (يا سوابق)، (يا أبا حفص)، ونمطها حرف نداء ومنادى مضاف ومضاف إليه، وقد حذف منها حرف النداء (يا) جوازا لدلالة السياق عليه، فالشاعر في سياق رثاء، وفي لحظة صدق مع نفسه وخطابه داخلي لذاته، فالحذف أبلغ من الذكر، وقد جاء متوافقا مع النسيج الشعري.

2-2-6-حذف حرف الجر :

يوظف أمية حذف حرف الجر (ربّ) في أساليب متعددة، ومنها قوله (من الطويل):[3]

وَنَاحلَةٍ صَفْرَاء لَم تَــدْرِ مَــا الهَــوَى   فَتَبكِــي لِهَجْــرٍ أَوْ لِطُــولِ بِعَــادِ
حَكَتْنــي نُحُــولاً وَاصْــفِراراً وَحُرقَــةً   وَفَيْضَ دُمــوعٍ وَاتِصَــالَ سُــهَادِ

لقد اتخذ أمية أسلوب الإيجاز بالحذف وسيلة بلاغية لوصف الشمعة، التي ذكر أنها ناحلة ذاوية باكية، فهي تحاكيه بكل ما فيها، فقال: (وناحلة)، والبنية التركيبية قبل الحذف هي: (وربّ شمعة ناحلة)، فكانت لحذف الجار والمجرور دلالة بلاغية جعلت التركيز يتكثف أكثر على الصفة (ناحلة) وبقية التشكيل الشعري.

كما حذف أمية حرف الجر (ربّ) في قوله (من البسيط) :[4]

وَلائِــمٍ لِــي لَــمْ أَحفِــلْ مَلامَتَــهُ   وَلا سَمَحتُ لَه مِنّــي بِمَــا طَلَــبَ

وقوله أيضا (من المنسرح):[5]

وَرَاغِــبٍ فِــي العُلُــومِ مُجْتَهِــدٍ   لَكنّــهُ فِــي القبُــولِ جُلمُــودِ

لقد اختزل جوهر الموصوف في صفة تحل محله بعد حذفه، بحيث يتجه الفكر رأسا إلى المعنى الذي توحي به تلك الصفة دون التركيز على الموصوف المحذوف.

---

(1) الديوان، ص 115.
(2) الديوان، ص 115.
(3) الديوان، ص 39.
(4) الديوان، ص 134.
(5) الديوان، ص 83.

وبعد تقصي الحذف المتبع في التشكيل اللغوي التركيبي للجمل الشعرية في ديوان أمية، تبين أن الغالب فيه هو الحذف المفرد، الذي لا يتعلق بأكثر من عنصر واحد في الجملة الشعرية، وهو حذف توافر عليه الدليل بقرائن قدّمها الشاعر في تركيبته اللغوية ليدركها المتلقي، ومواطن الحذف التي تبينت على تنوعها وتعدد أساليبها، لم تخل بالنظام الرئيس للغة، وسمحت في الوقت ذاته بإعطاء معاني ودلالات غنية بالمشاهد الشعرية، وتركت أثرا جماليا انفعاليا في اكتشافها، ودلت على الروح الفنية التي تمتع بها أمية، وأظهرت قدرته على سبك الجملة ونظمها تنظيما يحرك الشعور ويغني الفكر.

ثانيا : البنية الصرفية

الصرف هو علم دراسة أبنية الكلمة واشتقاقها وما يطرأ عليها من تغيير، والأبنية جمع بناء، وهي هيئة الكلمة الملحوظة من حركة وسكون وعدد حروف وترتيب[1].

وقد ورد في شرح **ابن عقيل (ت 769هـ)** أن « التعريف عبارة عن علم يبحث فيه عن أحكام بنية الكلمة العربية، وما لحروفها من أصالة وزيادة، أو صحة وإعلال، وشبه ذلك ولا يتعلق إلا بالأسماء المتمكنة والأفعال، فأما الحروف وشبهها فلا تعلق لعلم التعريف بها»[2].

وذهب **ابن جني** إلى أن « التصريف هو أن تجيء إلى كلمة واحدة فتصرفها على وجوه شتى»[3].

وقد ميز بين الصرف والنحو؛ فإذا كان علم النحو يُعنى بمعرفة أحوال الكلم المتنقلة، فإن علم الصرف يعنى بأنفس الكلم الثابتة، وتتأسس على ذلك عنايته البالغة بالصرف قبل النحو « لأن معرفة ذات الشئ الثابتة ينبغي أن تكون أصلا لمعرفة

---

(1) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، مكتبة بستان المعرفة، الاسكندرية، ط 1، 2006، ص 04.

(2) ابن عقيل، شرح على ألفية ابن مالك، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، ط 16، 1979، 191/4.

(3) ابن جني، المنصف في شرح كتاب التعريف، تحقيق : إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، القاهرة، 1945، 03/1.

حاله المتنقلة »[1]. وهذا لا يعني في أحد جوانبه أن هناك تمايزا بين الذوات في حال الثبات وفي أثناء تغايرها وتنقلها.

وتبين من التعريفات السالفة أن علم الصرف يبحث في كيفية صياغة الأبنية العربية، للتعرف على أن أصول الكلمات من حيث بنيتها، أو الزيادات الطارئة عليها، أو الحروف المحذوفة منها أو الكلمات التي حصل فيها إعلال أو إبدال[2].

وهو وسيلة لدراسة التركيب، فالمعاني النحوية تتوقف بشكل أساسي على القيم الصرفية « ومن صيغ البحث الصرفي دراسة المغايرة في الصيغ، فالفعل المبني للمعلوم غيره إذا بني للمجهول، والاسم قبل النسب غيره بعد النسب، والاسم قبل التصغير غيره بعد التصغير» [3]. وهذا كله يأتي للحصول على قيم صرفية تفيد خدمة الجملة.

ولتتجلى البنية الصرفية في ديوان أمية سأبحث في الظواهر الصرفية التي تمثل الجانب الأسلوبي في خطابه، وسأركز على أبنية الأفعال ودلالاتها السياقية المختلفة، والمشتقات وهيئاتها المتعددة، وذلك « لما بين الفعل والمشتقات من صلة لا يصح قطعها»[4]، كل ذلك للكشف عن الاختيارات الصرفية وتحديد نظمها.

1-أبنية الأفعال :

جاء حدّ الفعل عند النحاة مبنيا في أغلب الأحوال على الدلالة التي تتحقق في الفعل فتميزه عن الاسم والحرف، فهو عند **الزمخشري(ت538هـ)** «ما دلّ على اقتران

(1) نفسه، 04/1.

(2) ينظر : يوسف عطا الطريفي، الوافي في قواعد الصوف العربي، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص 05.

(3) رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 07.

(4) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004، ص 21.

حدث بزمان»[1]، وأورد **الزّجاجي:** « الفعل على أوضاع النحويين، ما دل على حدث، وزمان ماضي، أو مستقبل، نحو قام يقوم، وقعد يقعد...» [2].

وهذين التعريفين يلتقيان مع أغلب التعريفات الأخرى في الجمع بين الحدث والزمن لتحديد الفعل ومفهومه، ويتميز الفعل بعلامات تخصه دون الاسم والحرف[3] « وللفعل صيغ خاصة به يصح أن تكون علامة مميزة له في بناء اللغة أو تشكيلها الصرفي» [4].

والفعل عدة أقسام، وذلك وفقا لعدة اعتبارات[5]، وقد ورد الفعل في شعر أمية بشكل مكثف أسهم في الكشف عن الدلالات والأبعاد الواردة في خطابه، وسأتتبع استعمالاته مستندة على منظور منهجي يهدف إلى الكشف عن الأبنية الصرفية واستعمالاتها عند أمية، مع مراعاة أن الأفعال تصنف إلى ثلاثية مجردة، وثلاثية مزيدة (بحرف واحد، وبحرفين، وثلاثة أحرف)، ورباعية مجردة، ورباعية مزيدة، وسأحاول أن أجمع بين دراسة الفعل من الناحية النحوية والصرفية. وذلك حسب ما يختص به شعر أمية لربط دلالاته بصوره الشعرية.

---

(1) الزمخشري، المفصل في علم اللغة، ص 292.

(2) أبو القاسم عبد الرحمن بن اسحاق الزجاجي، الايضاح في علل النحو، تحقيق : زكي المبارك، مكتبة دار العروبة، القاهرة، 1959، ص 52، 53.

(3) ينظر : الزمخشري، المفصل في علم اللغة، ص 292.

(4) ثامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1973، ص 73.

(5) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 73.

1-1-أبنية الفعل الثلاثي المجرد :

الفعل الثلاثي المجرد يتألف من ثلاثة حروف أصلية، ويأتي على ثلاثة أوزان : فَعَلَ، فَعِلَ، فَعُلَ [1].

1-1-1-فَعَلَ :

وهو أكثر أبنية الأفعال العربية استعمالا، ويتضح ذلك في كثرة وروده، وهو يقع على معان كثيرة، ويمكن تقسيمه إلى صحيح ومعتل، أما الصحيح فيضم : الفعل السالم، والمهموز، والمضعف، والمعتل ينقسم إلى : الفعل المثال، والأجوف، والناقص، واللفيف المفروق، واللفيف المقرون[2].

وقد استعمل أمية الأفعال الصحيحة بصيغها المختلفة بدلالات متنوعة كشفت حالته النفسية، وأسهمت في تحريك الأحداث، قال :

جَـــدَّ بِقَلبِـــي وَعَبـــثَ ثُـــمّ مَضَـــى وَمَـــا اكتَـــرَثَ[3]

ذَابَ النُضَـــارُ بوجنَتَيّـــهِ وَقَـــامَ دُونَهُمَـــا الزّبَرجَـــدُ[4]

تَرى الأرضَ تَطوي دُونَهَا ثَوبَ مَحلهَا إذَا نَشرَت فِيه مَطَارفَهَا السُـحُبُ[5]

استغل أمية طاقات الأفعال لتدقيق صورة القيام بالفعل، فالقرآءة المتأنية للأفعال الواردة (جدّ، عبث، مضى، ذاب، قام، ترى، طوى، نشر) تجعل الحركة تنبعث في الأبيات والتصوير يزداد وضوحا، وقد جاءت على صيغة (فَعَلَ)، وتنوعت في بنيتها فمنها الصحيح، ومنها المعتل.

وقال أمية (من الكامل): [6]

نَســخَتْ غَرائِــبُ مَــدحكَ التَشْــبيبَا وَكَفَى بِهَــا غَــزَلاً لَنَــا وَنَســيبَا

---

(1) ينظر : يوسف عطا الطريفي، الوافي في قواعد الصرف العربي، ص 44.

(2) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 38 – 40.

(3) الديوان، ص 139.

(4) الديوان، ص 30.

(5) الديوان، ص 48.

(6) الديوان، ص 121.

تصدر الفعل (نسخ) البيت وهو صحيح سالم وقد ورد بصيغة الماضي، وعلامته قبول التاء، وهي تاء التأنيث التي تعود على (غرائب مدحك)، وهو على وزن (فَعَلَ) و«تمثل هذه الصيغة المفتوحة حقيقة الصيغة الفعلية التي تدل على كينونة الحركة»[1].

كما وظف أمية في تعابيره الأفعال المضعفة، ومنها قوله (من السريع): [2]

يَا عَــزّ عَــزّ الوجــدُ صَــبْرِي بِمَــا   أصْــبحَتِ مــن حُســنِكِ تُبدِينَــهُ

ويقول (من البسيط) : [3]

وَبثّ فِي النّـاسِ مـن بَـدْو وَحَضَـرٍ   عَدلاً يُؤلِـفُ بـينَ الـذِيبِ وَالشّـاةِ

ففي الفعلين (عزّ)، (بثّ) أدمجت العين واللام، فتشكلت لحمة قوية بينهما بدى أثرها واضحا في تقوية المعنى ووضوحه.

1-1-2-فَعِلَ :

يمتاز بناء (**فَعِل**) كسابقه (فَعَلَ) باتساع دلالته، وتشكل الأفعال التي جاءت على بنائه نسبة قليلة إزاء الأفعال التي جاءت على بناء فَعَلَ. ومما ورد على هذا البناء قوله:

عَلِمَ العَـدّوُ بِمَـا لَقيـتُ فَـرَقّ لِـي   وَرَأى الحَسُودُ بَلِيتِي فَرَثَـى لِـي[4]
فَقَــرْ بِمُلكِـكَ المَحـرُوسِ عَينًـا   فَقَـد أَمنَـت قَواعِـدُهُ الـزّوَالاَ [5]
أومَا تَـرَى ضَحِكَ الربُـى بغَمَـائمٍ   تَبكِـي كَمثِـلِ مَـدَامعِ العُشّـاقِ[6]

جاءت الأفعال (علم، أَمِنَ، ضَحِكَ) على صيغة فَعِلَ، وهي أفعال ماضية دلت على حدوث الفعل في الزمن الماضي واكتمال تحققه.

(1) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 334.
(2) الديوان، ص 25.
(3) الديوان، ص 25.
(4) الديوان، ص 83.
(5) الديوان، ص 124.
(6) الديوان، ص 156.

1-1-3-فَعُلَ :

يختص بناء فَعُلَ بالدلالات على الخصال والغرائز التي يتصف بها الإنسان كالقبح والحسن وغيرها، ومما ورد على هذا البناء قوله (من البسيط): (1)

وَلَستُ فِي نَسَبِي مِـن دَوحَـةٍ خَبُثَـت   مِن أَوّلِ الـدّهرِ أَعْرَاقًـا وَأَغْصَـانَا

ينفي أمية عن نفسه صفة الخبث، وهي صفة قبيحة دلّ عليها الفعل (خَبُثَ) الذي جاء بناؤه على وزن (فَعُلَ).

وقد ورد الفعل الثلاثي المجرد بصيغة المبني للمجهول على وزن فُعِلَ، ومن ذلك قوله (من البسيط): (2)

وَقد تُمُنّيَتُ فِي مِصْـرَ وَقَـدْ عُرِفَـتْ   بَغدادُ بِي وَطَوَى ذِكْـرِي خُرَاسَـانَا

وقال أيضا (من الوافر) : (3)

فَـلا وَاللهِ مَـا حُفِظَـت عُهُـودُ   كَمَـا ضَـمِنُوا وَلا قُضِـيت دُيُـونُ

1-2-أبنية الفعل الثلاثي المزيد :

الفعل المزيد هو الذي زيد على حروفه الأصلية أحرف أخرى، إما لإفادة معنى من المعاني، أو للالتحاق بالرباعي المجرد أو المزيد (4).

1-2-1-المزيد بحرف واحد :

الفعل الثلاثي المزيد بحرف واحد، له ثلاثة أوزان، هي : أَفْعَلَ، فَعَّلَ، فَاعلَ(5).

أ-أَفْعَلَ :

حرف الزيادة فيه هو همزة القطع في أوله، ويمكن توزيع بناء أَفْعَلَ وفق المعاني التي تزاد لها همزة (أَفْعَلَ)، وهي :

أ-1-التعدية :

ومن شواهدها في شعر أمية :

---

(1) الديوان، ص 32.

(2) الديوان، ص 32.

(3) الديوان، ص 45.

(4) ينظر : يوسف عطا الطريفي، الوافي في قواعد الصرف العربي، ص 45.

(5) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 46.

أرْضَـــى بِـــه اللهُ الهُـــدَى وَالتُقَـــى وَأَسْـــخَطَ البَـــاغِينَ وَالحُسّـــدَا (1)
أَعَـــادَ دَلالَـــهُ وَجِـــدِي جَميعًـــا وَأَوسَعَ صَـــدُّهُ صَـــبرِي شَـــتَاتَا (2)
حَـــادثٌ أَرْخَـــصَ الـــدُموعَ الغَـــوَالِي وَلَعهْـــدِي بِهـــنّ غَيـــرَ رِخَـــاصِ (3)

وردت الأفعال (أرضى، أسخط، أعاد، أوسع، أرخص) بصيغة (أفعل)، وصارت بدخول همزة القطع عليها متعدية إلى مفعولين « والشائع عند الصرفيين أنّ همزة التعدية تأتي حين يكون الفعل لازما فتحوله إلى متعد بنفسه لغيره »(4)، وقد اختار أمية هذه الصيغة الصرفية حتى تزيد المعنى قوة وتأثيرا.

أ-2-الدلالة على القيام بالفعل :

وظف أمية بناء (أَفْعَلَ) للدلالة على القيام بالفعل بشكل ملحوظ، ومن ذلك قوله :

وَعَاقِـــدٍ فـــي الخَصـــرِ زِنَـــاراً أضـــرمَ فـــي أحشَـــائي النَـــارَا (5)
أَقْبَـــلَ يســـعَى أبُـــو الفَـــوارسِ فِـــي مـــرأى عَجيـــبٍ وَمنظـــرٍ أنـــقِ (6)
فالحـــبُّ أَعْـــذَبُ مَـــا يكـــونُ إذَا صَـــدَعَ الفـــؤادَ وأنحَـــلَ الجســـمَ (7)

تتجلى الحركة الفعلية في الأبيات من خلال الأفعال المزيدة (أضرم، أقبل، أنحل)، وهي دالة على القيام بالفعل والشروع فيه.

أ-3-الدخول في الزمن :

تفيد صيغة أفعل معنى الدخول في زمان الفعل « وذلك إذا حدث في حين صبح أو مساء أو سحر أو فجر»(8). ومما ورد على هذه الدلالة قوله :

يَا بؤسَ مَـــا صـــنعَ الزّمـــانُ بمنـــزلِ أمسَى به زُحل بَـــديلَ المُشـــتَرِي (9)

---

(1) الديوان، ص 64.
(2) الديوان، ص 137.
(3) الديوان، ص 151.
(4) سيبويه، الكتاب، ص 55.
(5) الديوان، ص 107.
(6) الديوان، ص 36.
(7) الديوان، ص 62.
(8) سيبويه، الكتاب، 62/4، 63.
(9) الديوان، ص 96.

أصـــبحتُ فـــي حَلبـــةِ أهـــلِ الهَـــوى   أركضُ في طَرفٍ شَديدِ الجِمَـــاحِ [1]

ب-فَعَّلَ :

وزن فَعَّلَ مزيد بتضعيف وسطه، أي بزيادة حرف من جنس عينه؛ ليصير على هذا الوزن[2]. وقد توزعت معاني هذه الصيغة حسب الدلالات الآتية :

ب-1-الدلالة على التكثير والمبالغة :

وظف أمية صيغة (فَعّل) للدلالة على الكثرة، ومن ذلك قوله :

وَهمَـــى مَـــاؤُه كمَـــا ذرّفَ الدمــــــــ   ــعَ من الوجدِ عَاشــقٌ مهجـــورُ [3]

فَســـودَ مـــن شَـــبَابي غيـــرَ سُـــود   وبيضَ من مَشـــيبي غَيـــر بِـــيضِ [4]

نستقي معنى المبالغة والتكثير من (ذرّف، سوّد، بيّض) التي وردت على وزن (فَعّلَ)، وهي صيغ تعمدها أمية لتزيد المعنى قوة، فالعاشق الذي أضناه الوجد وأضرم فيه نارا، وزاده الهجر حرقة، لا توازي وتعبر عن صبابته المتقدة إلا صيغة مبالغة وتكثير، لتعادل حالته التي أضحى عليها. والبيت الثاني كله حسرة وأسى على الزمن الذي خط على رأسه وشبابه لونان مختلفان، فسوّد وبيض بلا استأذان. ويتضح من دلالة البيتين أن أمية قد وفق في اختياره لهذه الصيغة (فَعَّلَ)، التي كشفت الزّوايا العميقة في الوجدان وعبّرت عن حقيقته الموقف النفسي.

1-2-2-المزيد بحرفين :

الفعل الثلاثي المزيد بحرفين له خمسة أوزان، هي : انفعل، افتعل، افعلّ، تفعّل، تفاعل. وقد وردت هذه الأوزان في شعر أمية بدلالات متنوعة.

أ-انفعل :

صيغة (انفعل) مزيدة بالهمزة والنون، وأهم معانيها التي استعملها أمية :

---

(1) الديوان، ص 141.

(2) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 46.

(3) الديوان، ص 146 .

(4) الديوان، ص 100.

أ-1-المطاوعة :

استخدم بناء (انفعل) للدلالة على المطاوعة، وفائدتها أنّ أثر الفعل يظهر على مفعوله كأنه استجاب له، ولذا سميت نونه نون المطاوعة، نحو: قدته، فانقاد، ولا يكون هذا الفعل إلا لازما[1].

ومما قاله أمية في هذا المعنى (من الطويل): [2]

يُجردُ من عيْنَيهِ جيشًا من الهَوى إذَا مَا بدت رَاياتُه انْهَزَمَ الصّبْرُ

يعبر أمية عن موقف وجداني، فهو محب متيم، والطرف الآخر يعامله بين جفاء ورقة، فإذا غاب يشتد الشوق له، وإذا بان فعيناه جيش من الهوى، فيضعف المحب ويسلم أمره، وينهزم الصبر، وهنا تتم المطاوعة والاستجابة.

ب-افتعل :

ورد هذا البناء بدلالات متنوعة، منها ما جاء في قوله :

بكَ ابتسمَ الزمانُ وكانَ جهمًا واشرقتِ اللّيالي وهي جَوْنُ[3]

يَا أيّها الملكُ السَامِي الذي ابتهجَت به اللّيالي وَقرّ البَدو والحَضرُ[4]

لجأ أمية لصيغة (افتعل)، فوظف الفعلين (ابتسم، ابتهج) للإعلاء من شأن ممدوحه، وبيان قيمته وأثره على من حوله، فبحضوره ابتهج الناس، وأشرقت الليالي وقرت حياة البدو والحضر.

ج-إفعلّ :

وهو فعل مزيد بالهمزة والتضعيف، يأتي غالبا بمعنى واحد، وهو قوة اللون أو العيب، ولا يكون إلا لازما، نحو: احمرّ، ابيضّ، اعور، أي قويت حمرته وبياضه... ومما جاء على هذا البناء قوله :

للدمعِ فيمَا احمرّ من خدّهَا تَرقرُقُ الظلّ علَى الجُلنَارِ [5]

---

(1) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 49.

(2) الديوان، ص 104.

(3) الديوان، ص 46.

(4) الديوان، ص 119.

(5) الديوان، ص 50.

قَـــد صَـــوّحت نَرجســـتَا مُقلَتيـــهِ   وَاصفرّ ذَاكَ الوردُ مـــن وَجنَتيـــهِ [1]

مَحاســـنٌ لـــو أنّ اللّيـــالي تَجلببَـــتْ   بأيْسَرهَا لابيضّ منهَا مـــا اسْـــودّ [2]

فالصيغ (احمرّ، اصفرّ، ابيضّ، اسودّ) وظفها أمية للدلالة على اللون، والمبالغة في الوصف، فزادت المعنى قوة وتأكيدا.

د–تفعّلَ :

جاء هذا البناء بدلالات يمكن توزيعها على المعاني الآتية :

د–1–التكلف :

ورد هذا المعنى في قوله (من الوافر) : [3]

تقصّـــرَ عنـــكَ مَـــدحِي وهـــو أبهَـــى   بجيـــدِ عُـــلاكَ مـــن دُرّ الفَريـــدِ

الشاعر في مقام مدح، وهو ينتقي من الصيغ ما يعبر عن رفعة ممدوحه وعظيم شأنه لكنه يجد أن شعره قاصر عن أن يؤتيه حقه، وهذا ما يدل على تكلف في المدح.

د–2–المبالغة :

نجد لها تمثيلا في قوله (من الطويل) : [4]

تمرســـتَ بـــالجُردِ العتـــاق ترُوضُـــها   فلا قَـــارحٌ يُعييـــكَ منهـــا ولا مُهـــرُ

انتقى أمية صيغة (تفعّل) للدلالة على المبالغة في وصف ممدوحه، فهو فارس متمكن من الجياد، فلا يعييه ولا يقهره المهر الصغير ولا القارح الشديد، فهو تمرس عليها واعتاد ترويضها.

هـــ–تفاعل :

استعمل أمية بناء (تفاعل) في قوله :

ولمّـــا رَآهُ الـــوردُ يحكيـــهِ صِـــبغَةً   تعَاظمَ واستعلَى علَى سائرِ الزّهـــرِ[5]

---

(1) الديوان، ص 102.

(2) الديوان، ص 109.

(3) الديوان، ص 44.

(4) الديوان، ص 70.

(5) الديوان، ص 70.

مَليكٌ إذَا صــيدُ المُلــوكِ تَفَــاخرَت بسُؤدُدِهَا المولُودِ كَان لـــهُ الفَخــرُ[1]

ورد بناء (تفاعل) في الصيغتين (تعاظم، تفاخرت)، مما زاد المعنى قوة وجمالا فالورد يعتز بلونه الأحمر، وبه استعلى واعتز ففاق الورود جمالا، والملك زادته مكانته وسيادته عظمة ففاق الملوك فخرا.

1-2-3-المزيد بثلاثة أحرف :

الفعل المزيد بثلاثة أحرف يأتي على أربعة أوزان، هي : استفعل، إفعوْعَلَ، إفْعَالَ، إفعولّ[2].

وقد ورد منها بناء (استفعل) بينما لم نجد بقية الأوزان في ديوان أمية.

أ-استفعل :

فعل ثلاثي مزيد بالهمزة والسين، ومن معانيه :

أ-1-مجيئه بمعنى أَفْعَلَ :

من الصيغ الدالة على هذا المعنى : (استرجع، استعجم، استمطرت، استنزل)، في قوله :

وَاســـــترجَعَ الـــــدّهرُ عَواريّــــــهُ والــــدّهرُ لا يُفســـحُ فيمَـــا أعَــارَ[3]

ومَـــــا أعيـــــاكَ مَـــا استَعجَـــــــ ـــــمَ مـــن معنَـــى ومَـــا أشــكلَ[4]

ملـــــكٌ إذا اســـــتمطرتَ راحتَـــــهُ وافتَـــكَ تَطـــردُ بـــالغِنَى العـــدمَا[5]

استنزَلَ البـــدرَ مـــن أعلَـــى منَازلــهِ وأقنَصَ الظبي من بـــين السَــرَاجينِ[6]

لقد اختار أمية صيغة (استفعل) لقوتها الدلالية وتأثيرها الذي تستمده من الزيادة الواقعة فيها (استـــ) فكانت المعاني أبلغ والفعل ظهر بقوة أشد.

---

(1) الديوان، ص 110.

(2) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 51، 52.

(3) الديوان، ص 50.

(4) الديوان، ص 55.

(5) الديوان، ص 62.

(6) الديوان، ص 27.

أ-2-الصيرورة :

الصيغ الدالة على هذا المعنى وردت في قوله :

ولـــم أر مثـــل يـــوم شـــهدْتُهُ وقد غَاب حسنُ الصبرِ واستحوذَ الكَــربُ(1)

بكَ ابن تميم بــن المُعــز توطــدَتْ قواعدُ هــذَا الملــكِ واسْتوسَــقَ الأمــرُ(2)

فكل من الصيغتين (استحوذ)، (استوسق) تدل على صيرورة الفعل، وتؤكد تحققه فالكرب استحوذ واستحكم، والأمر اشتد واستوسق، وكل منهما أصبح في حكم المتحقق.

1-3-الفعل الرباعي المجرد :

وزنه الأصلي فعلل، وهو قليل الورود مقارنة بالفعل الثلاثي المجرد، وقد ورد في قوله (من المنسرح) : (3)

بَلبــلَ عَقلِــي وصــادَنِي قمــرٌ مُبلبــلُ الصــدغِ حالــكُ الطــرّه

اختار أمية صيغة (بلبل) للتعبير عن حالته الشعورية التي يعيشها، حيث تيمه حبيبه وشتت تفكيره وملك عقله، وقد أسهمت في تجسيد الصورة ونقلها.

1-4-الفعل الرباعي المزيد بحرف واحد :

الفعل الرباعي المزيد بحرف واحد أوزانه، هي : تفعلل، تفوعل، تفعول، تفعيل، تمفعل(4). وقد وردت منها صيغة تفعلل، في قوله :

فتغلغلَــتْ بــينَ الحشَــا وتمكنــت من قلبــي المصــروعِ كُــل تَمكُــنِ(5)

ولمـــا أن أَظّــل النّـــاس رُعـــبٌ تغلغــلَ بـــين أضــلعهِم وجَـــالا(6)

وردت صيغة (تفعلل) من خلال الكلمتين (فتغلغلت، تغلغل)، الصيغة الأولى (فتغلغلت) تعود على حبيبته التي رمته بأسهم اللواحظ، فكان أن تغلغلت وسرت في

---

(1) الديوان، ص 47.

(2) الديوان، ص 111.

(3) الديوان، ص 53.

(4) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 53.

(5) الديوان، ص 41.

(6) الديوان، ص 125.

نفسه وتمكنت منه، والصيغة الثانية (تغلغل) تعود على الرّعب الذي دب وأظلّ الناس وجال في أضلعهم، وهكذا حملت هذه الصيغة معنى الانتشار والتسرب.

وفي قوله (من الوافر) : [1]

تُكفكـــفُ دُونهُـــم غِيّـــرَ اللّيـــالي وتَـــدرأُ عـــنهم النُـــوبَ الثقَـــالاَ

تصدرت صيغة تكفكف البيت، وهي تعود على الممدوح الذي يحمي رعيته من غير الليالي والنوائب.

والملاحظ أن الصيغ التي وردت على وزن (تفعلل) دلت على الحركة وأسهمت في رسم الصورة الشعرية.

2-المشتقات :

العربية لغة اشتقاق، ولذلك تتعرض بنية الكلمة إلى التغيرات الاشتقاقية، وتتناول هذه التغيرات المصادر والأفعال المختلفة، والكلمات المشتقة « هي التي لها أصل اشتقت منه، ويمكن تشكيلها على هيآت مختلفة، كل هيئة لها وزن خاص ووظيفة خاصة »[2].

وقد تحدث عنها القدماء وتنبهوا لما لها من فضل وقيمة، وذلك لما تولده من كلمات متنوعة من مواد لغوية قليلة.

والكلمات المشتقة من خلال تغيير مواضع حروف مادتها نحصل منها على صيغ مختلفة، وأبرز المشتقات ورودا في شعر أمية : اسم الفاعل، صيغ المبالغة، الصفة المشبهة، اسم المفعول، وسأراعي في دراستها مختلف الأبنية لهذه المشتقات مع إبراز الدلالات المتنوعة لها.

---

(1) الديوان، ص 125.

(2) محمود اسماعيل صيني، تعلم الصرف بِنَفسِكَ، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1408هـــ-1988م، ص 57.

2-1-اسم الفاعل :

اسم الفاعل هو « اسم يشتق من الفعل، للدلالة على وصف من قام بالفعل»[1]. وهو أيضا « اسم مصوغ من المصدر للدلالة على الحدث والذات، ويكون معناه التجرد والحدوث»[2].

ويتضح من التعريفين أن اسم الفاعل من المشتقات الدالة على التجدد والحدوث، « والمراد بالمعنى الحادث؛ المعنى المتجدد بتجدد الأزمنة، وبه تخرج الصفة المشبهة لأنها تدل على معنى ثابت دائم »[3].

أما عن بنائه وصياغته فهو يصاغ من الثلاثي على وزن فاعل، نحو (لعب، لاعب)، ويصاغ من غير الثلاثي على وزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر، نحو : (دحرج، مدحرج) [4].

وقد ورد اسم الفاعل في شعر أمية بشكل وافر، وبصور مختلفة المعاني، ومتنوعة الأحداث، نجده مبثوثا في الأبيات منفردا، وأحيانا يرد بشكل لافت للنظر في القصيدة الواحدة، وفي مرات كان أمية يبني عليه القافية فتأتي متناسقة متناغمة. وسنقتصر في تحليلنا على أبرز الأبيات التي ورد فيها اسم الفاعل وأكثرها تأثيرا في المعاني الشعرية، مثلما فعل في هذه الأبيات التي كرر فيها صيغة اسم الفاعل في القافية، فقال (من السريع):[5]

يَا غيثُ سَقّ الدارَ في ذِمتي حسبكَ من غَادٍ ومن رائِحِ
ضَاعت يدُ الغيثِ لدَى ناهلٍ يكرَعُ في حوضِ النّدى الطَافحِ
إنّ رُبَا هندٍ وأَطلالَهَا قد رُويّت من دَمعِي السَافِحِ
وأنتِ يَا ريحُ اذكري أنّ لِي دَينًا على عرفِ الصبّا الفَائحِ

---

(1) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 73.

(2) خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سبويه، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2003، ص 179.

(3) محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، صيدا، بيروت، ط2، 2002، ص 73.

(4) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 89.

(5) الديوان، ص 28، 29.

اختار أمية اسم الفاعل من الفعل الثلاثي الذي لامه حاء (رائح، طافح، سافح، فاتح) ومما لا شك فيه أن حضور صيغة اسم الفاعل بهذه الكثافة ساعد على تماسك الأبيات، وساهم في بنائها بشكل جميل، والصيغ التي أوردها وإن كانت متشابهة في بعض أصواتها إلا أنها متنوعة الدلالة، والمتمعن يجد أنها تحوي الحزن الجارف الذي يغطي حياة الشاعر، وكأن فقدان المحبوبة حول حياته إلى شيء آخر مختلف عما سبق فلم يعد يطلق إلا الأنات التي تعبر عما جاء به الفراق من عذاب نفسي، واستخدام الوصل بالألف يتناسب مع الحرقة والألم والآهات.

وفي موضع آخر نجد أن أمية عمد لاستغلال الطاقات الصوتية لصيغة اسم الفاعل فجاءت القافية متناغمة عموديا، مما يزيد في القيمة التعبيرية للأداء اللغوي؛ لأداء الغرض المراد، وهو إظهار عمق الحس المرهق للشاعر في حبه وولعه، يقول (من السريع) : [1]

بي مـــن بَنِـــي الأصْــفَرِ ريـــمٌ رَمَـــى   قَلبِـــي بسَـــهمِ الحُـــورِ الصَـــائِبِ
ســـهمٌ مـــن اللّحـــظِ رَمتْنِـــي بِـــه   عَـــن كَثَـــبٍ قَـــوسٍ مـــن الحَاجِـــبِ
عَلَقتُـــــهُ علَقًـــــا تَريّـــــعَ النَهَـــــيَ   منـــهُ إلـــى مُصـــبٍ لَهَـــا سَـــالب
كَأنّمَـــــا مُقلَتُـــــه فـــــي الحَشَـــــا   سَـــيفُ علَـــي بـــن أَبِـــي طَالِـــب

لقد تكررت صيغة اسم الفاعل في (الصائب، الحاجب، سالب، طالب)، وكونها تصب في قالب صرفي واحد أعطى تماثلا من نوع خاص، زاد من وقع الإيقاع لامتلاكها موقعا ثابتا في نهاية الشطر.

وفي قصيدة أخرى نجد اسم الفاعل موزعا بين الأبيات، وقد أودعه أمية سرّ نفسه فكشف عن حالته الشعورية وأسهم في التعالق بين الأبيات، قال (من الكامل):[2]

وكتمتُ ســـرّ هـــواهُ خِيفَـــة كَاشـــحٍ   مترقـــــبٍ لحـــــديثِنَا مُتجسِـــــسِ
فَوشَى به دمعِـــي ولَـــم أرَ واشـــيًا   كالدمعِ يُعربُ عـــن لِســـانِ أَخـــرَسِ
كَالظبيِّ آنـــسَ نبـــأَةً مـــن قَـــانصٍ   فَرنَـــا بمقلَـــةِ خَـــائفِ مُتـــوجِسِ

---

(1) الديوان، ص 23.

(2) الديوان، ص 111.

تنقل الأبيات إحساس الشاعر، وعمق مأساته حيال ما ألمّ به من حالات الشوق والصبابة، فالمعاناة هي البؤرة الأساسية التي تلف جو القصيدة، التي تمثلت فيها الصيغة الصرفية لاسم الفاعل (كاشح، مترقب، متجسس، واشيا، خائف، متوجس)، وتشكل هذه الصيغة بما تحمله من مد ما يشبه الزفرة التي تخرج من صدر الشاعر ليفرّج عن همومه وآلامه، وينعكس بالتأكيد ذلك التكرار الملح على موسيقى القصيدة من خلال المدات المتتالية، وقد تنوع بناء صيغ اسم الفاعل، فمنها ماهو مصاغ من الثلاثي على وزن فاعل (كاشح، واشي، قانص، خائف)، ومنها ما هو مصاغ من المضارع (مترقب، ومتجسس، متوجس)، وقد أدت في مجملها دورا مهما في إبراز انفعالات الشاعر، وجعلت القصيدة متماسكة الدلالة.

كما شكل تكرار صيغة اسم الفاعل ظاهرة أسلوبية لافتة للإنتباه في مرثيته لوالدته فأوحت بالحالة الشعورية الكلية التي تلف القصيدة، قال :

فكَم بينَ راجٍ للإياب ويَائسٍ ... وأينَ جميلٌ في الأسَى من مُتمِمِ[(1)]
تَجهَمنِي دهرٌ وكُنتِ مَليّةً ... بإضحاكِ وجهِ الحَادثِ المُتجهِمِ[(2)]
ورَاعَكِ قولٌ للمنجَمِ مُوهم ... ومن يعنِه زِدقُ المُنجمِ يُوهِمِ[(3)]
فَوا أسفًا يهذِي المُنجمُ دَهرَهُ ... ويكذبُ إلاّ فيكِ قولُ المُنجمِ[(4)]

تكشف الأبيات عن مساحات حزن عميق، تحتدم داخل الذات التي تعرضت إثر رحيل الأم إلى ضرب من الانكسار النفسي، فجاءت الصيغ الصرفية لاسم الفاعل مثقلة بالايحاء تتفاعل مع غيرها في البناء الفني للصورة الكلية، وهي مختلفة الدلالة متنوعة البناء الصرفي، منها ما جاء على وزن فاعل (راج، يائس، الحادث)، ومنها ما صيغ من المضارع (متمم، متجهم، للمنجم، المنجم، المنجم، المنجم). وبتكرارها وتنوعها أسهمت في إغناء الايقاع الموسيقي الداخلي، سواء بتكرار حرف المد الذي

(1) الديوان، ص 57.
(2) الديوان، ص 58.
(3) الديوان، ص 59.
(4) الديوان، ص 59.

هو جزء أصيل من تركيب اسم الفاعل، أو بالصيغ الصرفية الأخرى المبدوءة بحرف الميم، وخاصة (المنجم) التي وقف عندها أمية وكررها.

2-2-صيغ المبالغة :

في العربية صيغ وأبنية صرفية تدل على صفة المبالغة، وهذه الصيغ تتخذ أشكالا صرفية عدة أريد بها « الدلالة على الكثرة والمبالغة في اتصاف الذات بالحدث»(1). وهي « أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه، ومن ثم سميت صيغ المبالغة، وهي لا تشتق إلا من الفعل الثلاثي»(2).

والأوزان التي ترد عليها، هي: فعّال، مفعال، فعول، فعيل، فعل(3).

وقد جاء في الكافية في النحو أن أبنية المبالغة العاملة اتفاقا من البصريين ثلاثة، وهي: فعّال، ومفعال، وفعول(4). كما ورد أن (فعيل) تستخدم كثيرا في الصفة المشبهة و**سيبويه** ذكر أن العرب تستعمل الصيغ الأربعة الأولى في المبالغة، أكثر من استعمالها لصيغة (فعيل)، ووافقه **ابن مالك**(5).

ومن خلال ما تقدم من تعريف لصيغ المبالغة وأوزانها، يتضح أن الزيادة في البناء من الأمور التي تقوي معنى المفردات؛ إذ « يُزَادُ في بناء اللفظة لزيادة المعنى ولذلك يقول أهل اللغة : إن زيادة المباني تدل على زيادة المعاني... ومن ذلك (فعل) و(افتعل)، فافتعل أقوى من فعل، نحو: قدر واقتدر، وكسب واكتسب »(6). وقد تحدث تحدث عن هذه الظاهرة **ابن جني** في الخصائص في (باب في قوة اللفظ لقوة المعنى)

---

(1) خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سبويه، ص 185.

(2) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 75.

(3) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 90.

(4) ينظر : رضى الدين الاسترابادي، شرح الكافية في النحو، 202/2.

(5) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 93.

(6) فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، ط 1، 2000، ص 203، 204.

[1]. والتضعيف كذلك نوع من الزيادة في البناء يجعل المفردة تحمل معنى الكثرة والتناهي في الفعل[2].

وهكذا يتبين أن صيغ المبالغة إنما ترد قصد المبالغة في المعاني والأفعال والصفات، وهو ما سنتبينه في شعر أمية من خلال الكشف عن الأبنية التي وردت عليها صيغ المبالغة، وشكلت من خلالها ظاهرة أسلوبية متميزة أسهمت في تجسيد قوة وفخامة اللفظة على مستوى البناء الصرفي. وسأقتصر في دراستي على الأوزان **(فعُول، فَعَّال، فَعِلْ)** لتوفر بنائها في الديوان، وأضم صيغة **(فعيل)** للصيغ المشبهة لما تبين أمره سابقا.

2-2-1-فَعُول :

تستعمل هذه الصيغة بكثرة للدلالة على معاني التكثير والمبالغة، وقد وردت عند أمية متنوعة المعاني والدلالات، ومنها ما جاء للتعبير عن الفخر كقوله (من مجزوء الكامل): [3]

أنَـا فـي الـوَغَى الليـثُ الهَصُـو ـرُ ومخلبِـي حـدّ الحُسَـامِ

لما كان أمية يفتخر بنفسه، ويعتز بقوته، بدأ الخطاب بالضمير العائد عليه **(أنا)** وهو ما يجعل المتلقي ينتظر ما سيلحقه، ثم يطالعنا بالجار والمجرور **(في الوغى)** ليزداد التشويق أكثر، وبعدها يكشف أنه والليث سواء. ولم يكتف بهذا بل أضاف صيغة المبالغة (الهصور)؛ لتقوية المعنى أكثر والتأكيد على اتصافه بهذه الصفة.

وفي موضع آخر يخاطب ممدوحه قائلا (من المتقارب): [4]

أبَا الضـوءِ سُـدتَ فبَـاتَ الحسُـودُ يـراكَ بحيـثُ يُـرَى الفَرقَـدَانِ

الشاعر في موقف مدح وهو يقر لممدوحه بسيادته وعلو شأنه، وأكد أنها لا تخفى على أحد، فحتى **(الحسود)** بات يراه في أعلى المراتب، وهكذا عملت صيغة المبالغة على تأكيد المدح وتثبيته.

---

(1) ينظر : ابن جني، الخصائص، 466/2.

(2) ينظر : ابن جني، الخصائص، 467/2، 468.

(3) الديوان، ص 120.

(4) الديوان، ص 74.

وقال أمية معبرا عن حالته التي آل إليها جراء المحب (من الخفيف): [1]

أيّهَـــا الغَـــادرُ النَكـــوثُ المَلـــولُ أنَـــا مـــن طرفِـــكَ العليـــلِ عَليـــلُ

عبّر أمية عن حالته الشعورية، وبث ما في نفسه اتجاه الطرف الآخر في سياق لفظي انتظمت فيه صيغ المبالغة (النكوث، الملول)، مع اسم الفاعل (القادر) مع الصفة المشبهة (العليل، عليل) في تناسق دلالي وتناغم موسيقي أثرى المعنى.

2-2-2-فعّال :

وردت هذه الصيغة قصد المبالغة، في قوله (من السريع) : [2]

مظلومَـــــةٌ بـــــاللّحظِ ظلاّمَـــــةٌ تفعـــلُ بالأشْـــفَارِ فِعـــلَ الشّـــفَارِ

لقد ركن أمية لصيغة المبالغة (فعّال) للتعبير عن إحساسه إتجاه من يحب، فنعتها بأنها (مظلومة) وهي صيغة اسم مفعول، وفي الوقت ذاته أغرقته وأحرقته بالأشفار فهي (ظلامة) وظلمها تسلط عليه، وقد زادت هذه الصيغة المشددة المعنى قوة وبلاغة، ومعلوم أن التشديد في اللفظة يضخم الحالة الشعورية، ويشد على المعنى، وذلك لما يتميز به الحرف المشدد من قوة وشدة.

وتكثر هذه الصيغة عند أمية دالة -أيضا- على القوة والشدة في صيغة (دفّاع)، فقال (من البسيط):[3]

لا يكسبُ المَجدَ إلاّ كُـلُّ ذِي مَـرح يُرخِـى العِنَـان لَسـيل منـهُ دَفّـاع

2-2-3-فَعِلْ :

وردت هذه الصيغة في قوله (من البسيط) : [4]

ورامَ كَيـــدكَ أقـــوامٌ ومَـــا عَلِمُـــوا أنّ المُنَـــى خَطـــراتٌ بعضُـــهَا خَطِـــرْ

لقد أخر أمية صيغة المبالغة (خَطِرْ) للقافية؛ ليكتمل بها المعنى ويتحقق الانسجام بين الايقاع الشعري وطبيعة الموقف الذي صدر عنه البيت.

---

(1) الديوان، ص 80.

(2) الديوان، ص 50.

(3) الديوان، ص 38.

(4) الديوان، ص 118.

2-3-الصفة المشبهة :

الصفة المشبهة « هي اسم يصاغ من الفعل اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل ومن ثم سموه (الصفة المشبهة)؛ أي التي تشبه اسم الفاعل في المعنى، على أن الصرفيين يقولون إن الصفة المشبهة تفترق عن اسم الفاعل في أنها تدل على صفة ثابتة »[1].

وأما عن بنائها فذهب الصرفيون أنها تنقاس من غير الثلاثي على وزن اسم الفاعل، لكن بشرط أن يكون المعنى على جهة الدوام للفرق بينها وبينه[2].

وعليه يكون ما يدل على الثبوت والدوام صفة، وما يدل على التجدد والحدوث اسم فاعل بصرف النظر عن الأبنية. وأهم أوزانها: (فَعِلْ، فَعلةٌ)، (أفعل، فعلاء)، (فعلان، فعلى)، (فعْلْ)، (فِعْلْ)، (فُعَالْ)، وسأقتصر في الدراسة على الأوزان الواردة عند أمية لتتكشف الدلالات والمعاني التي أبرزتها في شعره.

2-3-1-فَعِيلْ :

وهي من الأبنية التي تدل على الصفة المشبهة إذا اتصفت بالثبوت والدوام، وقد حققت حُضورًا مكثفا في قوله (من الوافر): [3]

عسَى المَلكُ الأجلُ يفكُ أسْري ... ويَعْدِينِي على الزَمنِ العَنيدِ
حَليمٌ يُوسعُ الجَانينَ عَفْوًا ... وَيُنجِزُ وعْدهُ دُونَ الوَعِيدِ
لكَ الجمَراتُ تُرسلهَا رُجومًا ... فتدمغُ كلّ شيطانِ مَريّدٍ
وكَم لكَ في العدّا من يوم بُؤسٍ ... يَشيبُ لذِكرِه رَأسُ الولَيدِ

تزخر الأبيات بالصفة المشبهة التي خلفت إيقاعا متجاوبا في القافية يمد الصوت ويكسب القصيدة درجة موسيقية، فالصيغ (العنيد، رجيم، الوعيد، مريد، الوليد) مارست دورها في تعميق الدلالة، والتعبير عن الحالة النفسية للشاعر الذي بدأ مستعطفا شاكيا عنت الزمان، ثم اتخذ المدح سبيلا ليستميل ويستعطف ممدوحه،

---

(1) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 79.

(2) ينظر : سيبويه، الكتاب، 1/ 100.

(3) الديوان، ص 43.

فأغدق عليه في المدح بالصفة المشبهة على وزن (فعيل)، جاعلا من القافية مسرحا يوقع عليه إيقاعات متشابهة متجاوبة، حققت القيمة التعبيرية والنغمة الموسيقية.

ولم يكتف أمية بالصفات المشبهة المتقدمة، إنما ظل يمدح راغبا في العطف والعفو، وظلت الصفات على وزن (فعيل) تتدفق لإنماء الإيقاع وإغنائه، ليحاكي الحدث المراد تصويره، مما أغنى الموسيقى وجعلها أكثر ارتباطا بالمعنى والدلالة، قال (من الوافر): [1]

وَولّــوا خَاســرينَ فمــن قَتيــلٍ ... قَريّتَ به الوحُـوشَ ومــنْ شـريدِ

سَــقيتَهُم الــرَدى صَــرفًا فَأمسُــوا ... بمــا شَــربُوه كَــالزرعِ الحَصــيدِ

وقال أيضا (من الوافر) : [2]

تبَــاركَ مَــن بَــرَاكَ بــلا شَــبيهٍ ... وخَولــكَ الكَمــالَ بــلا نَديــدٍ

تَقصّــر عنــكَ مَــدحِي وهــو أَبهَــى ... بجيــدِ عُــلاكَ مــن دُرّ الفَريــدِ

ويَعجزُ عنــك نَظمــي وهُــو أشْــهَى ... إلــى الأســمَاعِ مــن نَغَـم النَشـيدِ

ببَابَــك تَلتقِــي سُــبُل الأمَــانِي ... وفَيــكَ يَبِــينُ إعْجَــازُ القَصــيدِ

ومن استعمالات صيغة فعيل في الغزل، قوله (من مجزوء الكامل): [3]

الــــردفُ منهَــــا كالنّقَــــا ... والقـــدُ كالغصـــنِ النّضـــير

فوصَـــالهَا بـــردُ الأصـــ ... ـــيلِ وهَجرُهَــا هجــرُ الهَجيــرِ

وظف أمية الصفة المشبهة (النضير، الأصيل، الهجير)، لتوصيل الرسالة الشعرية بطريقة جذابة إلى المتلقي، حيث استطاع أن يوصل من خلالها معانيه وأحاسيسه ومشاعره في سياق لفظي، تميز بالتناسق والتناغم الموسيقي.

وقوله (من الوافر): [4]

حكتــكَ الشّــمسُ لكــن فــي سَــناهَا ... أَجَــلْ ومرامُهَــا العســيرِ البَعيــدِ

ومــا حاكتــكَ فــي شَــكلِ ودُلِ ... ولا شَــركتكَ فــي لحــظٍ وجيــدٍ

---

(1) الديوان، ص 43.

(2) الديوان، ص 44.

(3) الديوان، ص 147.

(4) الديوان، ص 42.

حققت الصفة المشبهة (البعيد) قيمة تعبيرية منحت المشبه علوا وقيمة، حتى أصبح يحاكي الشمس في سناها ورفعتها، وفاقها من جهة أخرى فيما تفرد به من جمال ودلال.

ومثلما وظف أمية هذه الصيغة للمدح والثناء، وإضفاء الصفات الحسنة على صاحبها، استغلها للدلالة على الصفات القبيحة المذمومة كما في قوله (من الوافر): (1)

وإنْ آخيــــتَ ذَا أصـــــلٍ خبيــــثٍ فسَـــاءكَ فـــي الفِعَـــال فـــلا تَلُمـــهُ

2-3-2-أفعل :

شكل أمية من صيغة (أفعل) صياغات شعرية عذبة دلّ بعضها على اللون وبعضها على الجمال والرونق، وأحيانا على سبيل الحقيقة وأخرى على سبيل المجاز، ومن الصيغ التي استعملها للدلالة على اللون نجد صيغة (أبيض) على وزن أَفْعَلْ، قال أمية (من البسيط): (2)

بكلّ أبيض مَاضِــي الغَــربِ مُنصــلِتِ في كفِ أبيضَ رَحبَ الصدرِ والبَــاعِ

تظهر في البيت قدرة أمية على التلاعب بالألفاظ والصور، وهي دلالة على القدرة والتحكم في الصياغة الشعرية، فالصيغ ودلالاتها تجمع بين اللون والجمال والقوة، فالسيف أبيض اللون قاطع بتار وصاحبه أبيض البشرة.

وفي شكل لغوي آخر نجد وصفا على وزن (أفعل) فهذا أشهب، وذاك أجرد، قال أمية:

وأَشْــــهب كالشــــهَابِ أضْـــحَى يجـــولُ فـــي مَـــذهَبِ الجَـــلالِ(3)

عَلَـــى مَـــتن أَجـــرَدٍ سَـــامِي التَلــــ ـــيلِ مُضــمَرِ الكَشــحِ مَفتولـــه(4)

وفي مقام غزل وإطراء نعت أمية فاتنة تطوف بأكواب القهوة، قال (من الرجز):(5)

---

(1) الديوان، ص 27.

(2) الديوان، ص 38.

(3) الديوان، ص 40.

(4) الديوان، ص 25.

(5) الديوان، ص 69.

يُـــديرُهَا أغْيـــدُ مَجـــدُولِ الحَشَـــا   رُكبَ مـــن حِقـــفٍ وغُصـــنٍ وقَمَـــرِ

فالصفة المشبهة (أغيد) اختارها أمية لأنها تجمع صفات الجمال والفتنة والدلال.

2-3-3-فعلاء :

هي الصفة المشبهة المخصصة للمؤنث، فما وردت إلا وكان في الكلام تخصيص ونعت لها، سواء كان الكلام يعود على المرأة أو غيرها.

ومن صيغها الواردة عند أمية :

هيفَـــــاءُ تـــــذكرُ إن مشَـــــتْ   مشَـــي القَطَـــاةِ إلـــى الغَـــدير[1]

تَبرجَـــــت تَبـــــرُجَ الحســـــناءِ   مَرقُومَـــة الحَديقـــةِ والمَـــلاءِ[2]

تَأخُـــذُ أخـــذَ النّـــوم والإغْفَـــاءِ   يسعَى بِهَـــا ذُو مُقلَـــةٍ حَـــورَاءِ[3]

ووَجنَـــةٍ مـــن وَردِهَـــا حَمـــراءُ   يُجْـــرَحُ بـــالوَهمِ وبالإيمَـــاءِ[4]

وَثَبَـــــتْ كَـــــالمُهرةِ الشَقـــــراءِ مـــن تحـــت الســـيَاطِ[5]

2-3-4-فَعِلْ :

وردت هذه الصيغة في قوله (من الهزج) : [6]

غمـــامٌ هـــتنٌ مَـــا سيـــــلَ منـــه النَيْـــلُ إلا انْهَـــلْ

حققت الصفة المشبهة (هتن) قيمة تعبيرية أثرت المعنى بما دلت عليه من وصف للغمام، فهو لم يبق (غمام) في المطلق إنما حصرته ونعتته بأنه (هتن).

---

(1) الديوان، ص 146.

(2) الديوان، ص 29.

(3) الديوان، ص 30.

(4) الديوان، ص 30.

(5) الديوان، ص 36.

(6) الديوان، ص 55.

2-4-اسم المفعول :

اسم المفعول هو « اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول، وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل »[1]. ويعرف –أيضا– أنه « ما اشتق من المصدر للدلالة على صفة من وقع عليه الحدث»[2].

ومن التعريفين يتبين أن اسم المفعول من المشتقات التي تؤخذ من غيرها، وهو يدل على صفة من وقع عليه الحدث أو الفعل، وهو من حيث الدلالة كاسم الفاعل في التجدد والحدوث، واختلافهما بيّن من حيث البناء، وأيضا اسم الفاعل يدل على صفة من قام بالفعل، غير أن اسم المفعول دال على صفة من وقع عليه الفعل.

واسم المفعول يصاغ من الثلاثي على وزن (مفعول) ومن غير الثلاثي بإبدال ياء المضارعة ميما مضمومة، وفتح ما قبل الآخر[3].

وقد وظف أمية صيغة اسم المفعول في شعره بمختلف دلالاتها التي تؤثر في المعنى. ومن ذلك ما ورد في قصيدته الميمية التي نظمها في رثاء والدته، حيث تكررت صيغة اسم المفعول لتعبر عما في نفسه من حرقة وحزن على فقدها، قال (من الطويل): [4]

وَأرسلُ طرْفًا لا يـرَاكِ فَـانْطَوي … عَلى كَبـدٍ حَـرَى وقَلـبٍ مُكلّـمِ
ومَا ليلُ منْ وَارى التُـرَابُ حَبيبَـه … بِأقْصَـر مـن لَيـلِ المُحـبِ المُتَـيّمِ

وقال (من الطويل): [5]

ولَمْ تقطَعِي اللّيـلَ التّمَـامَ تهَجُـدًا … بترتيـلِ آيَـاتِ الكتَـابِ المُعَظَـمِ

---

(1) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 81.

(2) خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سبويه، ص 193.

(3) ينظر : رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، ص 93.

(4) الديوان، ص 58.

(5) الديوان، ص 59.

الملاحظ أن صيغة اسم المفعول في الأبيات السابقة (المتيِّم، مُكلِّم، المعظِّم) جاءت كلها صفة لموصوف قبلها، وهي مشتقة من غير الثلاثي، وقد اختارها أمية بدقة زادت المعنى عمقا وغنى دلاليا.

وفي موقف مغاير وظف أمية اسم المفعول للتعبير عن انفعاله الوجداني وصبابته فقال (من الطويل): (1)

فَقلبٌ عَلَى جَمرِ الغَرَامِ مُقلّبٌ وخدٌّ بمنهلِ الدموعِ مُخدّدُ

يتأسس البيت على التشكيل بالتجانس على أساس التشابه والتماثل الحاصل بين (فقلب، مقلب) وبين (وخدّ، ومخدّدٌ) في الإيقاع الصوتي مع اختلافهما في المدلول، فالصفة التي وردت على صيغة اسم مفعول، والموصوف يتجانسان على مستوى الصياغة التشكلية، ويتغايران على مستوى الدلالة المعنوية.

وقال (من الخفيف): (2)

فهُو في البعدِ حينَ يُلحظُ سَهمٌ وهُو في القُربِ صَارمٌ مسلولُ

لقد تألق أمية في هذه الصورة الشعرية، حيث صور حالته مع من يحب في موقفين مختلفين من حيث البعد المكاني، فالحبيب وهو بعيد يصيب بلحظه إصابة السهم المسدد، وإذا اقترب فهو كالصارم المسلول، والشاعر في الحالتين صريع لا محالة، بالسهم أو بالصارم الذي زاده أمية قوة حين وصفه بصيغة اسم المفعول (مسلول).

كما وظف أمية صيغة اسم المفعول في إطار حديثه عن الخمرة وما تفعله بصاحبها، فقال (من البسيط): (3)

صهباء صافيةً تفتَرُّ إن مُزِجَت عن لُؤلؤٍ بَردٍ في الكَأس مَكنونِ
يَأبَى لها لُطفُ مَرآهَا ومَوقعهُ من أن تُرى سَاعة في صَدر محزُونِ

وقال (من الطويل): (4)

(1) الديوان، ص 78.

(2) الديوان، ص 80.

(3) الديوان، ص 22.

(4) الديوان، ص 58.

إذا اجْتُليتْ رَاقتْ وإن أُعملَتِ فــرَت فَمخبرُهَا المحمُودُ بالحُســنِ مقــرُونُ
وواصفُها –وهــو بليــغُ– مُقصــرٌ وَبَائعُهَا –وهــو المَحكّــم– مغبُــونُ

ورد اسم المفعول في (مكنون، محزون، مقرون، مغبون)، وهي صفات لموصوف سبقها، وقد جاءت على هذا البناء لأنها مشتقة من الثلاثي.

وفي إطار المدح أظهر أمية كل الولاء لممدوحه فخاطبه قائلا (من الطويل): [1]
خليفــــةُ داوودَ الخليفــــةَ إنّنــــي بكـــلّ مَعانيـــكَ الحِسَـــان لمَفتُـــونُ

لقد حشد أمية كل الصفات النبيلة (بكل معانيك الحسان) في شطر بيت تعبيرا عن إعجابه بالخليفة، وانتقى من الصيغ اسم المفعول ليعكس حقيقة إعجابه، فصرح بأنه (مفتون) على وزن مفعول، فأدت الغرض المقصود والمعنى المنشود.

وفي موقف آخر عبّر عن ولائه وحبه لممدوحه، رغم ما في نفسه، فقال (من البسيط) : [2]
شَريتُ بـــالوطنِ المـــألُوفِ قُـــربَكُم ولـــم أقُـــل إنّ حَظِـــي حَـــظّ مَغبُـــون

يهيمن على البيت الحضور النفسي الذي يؤكد الارتباط الشديد للشاعر بوطنه رغم التظاهر بغير ذلك، فهو حين تكلم عن وطنه عبر بصيغة اسم المفعول (المألوف)، التي كشفت العلاقة بين الشاعر والموصوف (الوطن)، ورغم الإلف الحاصل بينهما عبر لممدوحه أنه استبدل قربه بالوطن وهو مقتنع بهذه المبادلة، وقد واتاه الحظ في ذلك، ونفى أن يكون ما وقع حظ (مغبون)، وهي صيغة اسم مفعول تدل على وصف لصاحبها.

وختاما أقول أنّ أمية قد وفق في توظيف المشتقات في خطابه، وقد وظف منها أوسعها وأشهرها استعمالا في العربية، وأعمقها تأثيرا في المعاني والصور.

---

(1) الديوان، ص 99 .
(2) الديوان، ص 22 .

المبحث الثاني : تركيب الجملة الخبرية والإنشائية :

تقوم دراسة الجملة الخبرية والإنشائية في التحليل الأسلوبي، على المرتكزات النحوية والبلاغية التي تعكسها لغة الخطاب وبنيته التركيبية، ذلك أن مكونات الجملة لا تعدو كونها مستمدة من اختيار الألفاظ، وصياغة التراكيب، وصناعة الصور الفنية.

وهنا تكون اللحمة التي يذوب فيها البعدان النحوي والبلاغي معا في مستوى دلالي وتركيبي، يغدو فيه الخطاب الشعري تشكيلا فنيا إبداعيا من التراكيب البلاغية والنحوية، والأساليب الخبرية والإنشائية، وما يدخل تحتها من الأغراض والمعاني فالخبرة بتراكيب العربية، هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبر عنها اللغة. وهناك التحام بين ما يسمى تراكيب، وما يسمى الأغراض أو المعاني.

فالأسلوب لا ينفك عن المعاني المستفادة من التراكيب، انطلاقا من الصور اللفظية وما يترتب عليها من الدلالات، والخطاب الشعري إنما يدرس بناء على أنظمته اللغوية وتشكيلاته النحوية « وإذا أخذنا بهذا المفهوم الصحيح للنحو على أنه يتناول التراكيب والأساليب، استطعنا أن ندرك تلك التنويعات الدلالية الناتجة عن تفاعل هذه التراكيب والأساليب على مستوى بنية النص » [(1)].

وهذا ما أسعى لتحقيقه وتبينه في الجمل الخبرية والإنشائية التي صاغها أمية في خطابه، مستفيدا من مختلف الأدوات البلاغية، والتراكيب النحوية التي تتأسس أبنيتها على شكل علائقي متدفق بالإشعاع، نابض بالحركة، للسمو بخطابه إلى الجمال الفني والإحاطة بأكبر قدر بالمتلقي.

أولا–تركيب الجملة الخبرية :

يحدد مفهوم الخبر عند البلاغيين، بكونه «ما يحتمل الصدق والكذب لذاته»[(2)]، وقد أضافوا القيد الأخير في تعريف –لذاته– ليدلوا على أن احتمال الصدق والكذب

---

(1) عبد العليم بوفاتح، نحو النص من الجذور التراثية إلى الآفاق الأسلوبية، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، الجزائر، عدد 10، 1431هـ – 2010م، ص 54.

(2) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة –في المعاني والبيان والبديع–، تحقيق : حسن نجار محمد، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 1999، ص 41.

إنما هو وصف للخبر في نفسه، أي لكونه مجرد إثبات أو نفي بقطع النظر عن رؤيتنا لحقيقته، أو إيماننا بصدق قائله أو كذبه[1]

وبذلك تكشف الجملة الخبرية عن حقيقة ثابتة في ذاتها، بمعنى أنها تعبر عن حقيقة كامنة في العالم الخارجي، سواء أكانت هذه الحقيقة قد تحققت قبل التلفظ بالجملة، أم أنها ستقع مستقبلا، وللجملة الخبرية معنى يحددها، وهي تعتمد على مجموعة من الأدوات التي تؤكد بها صحة الخبر، لأن هذا الأخير هو كلام يحتمل الصدق، والكذب لذاته، والمتلقي قد يتردد في تصديق هذا الكلام، ويداخله شك في صحته، ولذلك يحاول أن يدفع هذا التردد والشك ويمنع تسربهما إلى ذهن السامع، وذلك بإحدى الوسائل الكلامية التي قدمها البلاغيون ومنها : إنّ، أنّ، قد، نون التوكيد، ... وغيرها.

وهذه الأدوات تلعب دورا أساسيا في الربط بين أجزاء الجمل، فهي بشكل عام ليس لها معنى معجمي، ولا تفهم إلا من خلال التركيب الذي تستعمل فيه، ولكنها تؤدي معنى وظيفيا في الكلام وهو معنى التعليق.

وأمية في ديوانه وظف الجملة الخبرية بكثرة، حتى أنها تشكل بنية أساسية ظاهرة لها بصماتها الجمالية، ولها طبيعتها الاستمرارية في تداعياتها وتموقعها؛ لتحقيق دلالة أصلية إفهامية أو فنية إبداعية.

والجمل الخبرية على نمطين؛ إما أن تكون مؤكدة أو منفية.

1-الجملة المؤكدة :

التوكيد أحد خيارات التركيب التي تسهم في تعميق الدلالة وتأكيدها، والتشديد على المعاني التي يعبر عنها، وهو « تمكين الشيء في النفس وتقويته لإزالة الشكوك وإماطة الشبهات عما أنت بصدد الحديث عنه »[2] فتأكيد الشيء اهتمام به وعناية، وكلما عظم الاهتمام كثر التأكيد، وهذا يقتضي تقوية الكلام من خلال توكيد الجمل بأساليب متعددة، فتؤكد بـــ (إنّ، أنّ، كأنّ، لكنّ)، وبنون التوكيد الثقيلة والخفيفة،

---

(1) حسن الطبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، القاهرة، ط 2، 2004، ص 43.

(2) أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، لبنان، د ت، ص 51.

وتؤكد بـــ (قد)، وبالقسم، وبالقصر، وكلّ ... إلخ. والشاعر يلجأ إلى هذا الأسلوب لتثبيت الشيء في نفس المتلقي، وتقوية أمره، وهو يختار من تراكيب الكلام وأساليبه ما يناسب حال المخاطب، فحين يرى أنه شديد الإنكار لما يقوله فإن لغته ستختلف عنها فيما لو كان المخاطب مقرا بما لدى المتكلم، فاللغة في الشعر تستشعر الحالة النفسية والموضوعية، والأسلوب البلاغي يأخذ على عاتقه جملة من الأهداف التي يسعى المتكلم إلى تعزيزها.

والقصد من تتبع الجمل الخبرية المؤكدة عند أمية هو الوقوف على الصيغ التوكيدية في شعره، واستخلاص الدلالات التي يحرص على تثبيتها في ذهن المتلقي، ويمكن تبيّن الجمل المؤكدة عند أمية بتتبع أهم الأدوات التي أكدّ بها الخبر، وهي :

التوكيد بـــ (إنّ) :

تفيد إنّ توكيد إسناد الخبر إلى المبتدأ في ذهن المتلقي إيجابا أو سلبا، فيكون التوكيد بها لهدف معين، وهو توكيد مضمون الجملة الاسمية « وهي من الحروف الناسخة المشبهة بالفعل وتوكيد الجملة بها يمنحها فضاءً استيعابيا يعادل ضعف الجملة الخالية منها».[(1)]

فوجود إنّ في الكلام مع اسمها وخبرها يفيد تأكيد مضمون الجملة وتحقيقه لازالة الشك والتردد لدى المخاطب، ويقصد بها كذلك تقوية المعنى وتقريره.

وقد وظف أمية هذه الأداة لنفس الغرض، فنجدها تتخلل شعره، وهي إما أن تتصدر الجملة فتكون في أول الكلام، أو تكون في وسطه، وبالنظر إلى اسمها فهو إما ضمير متصل أو اسم ظاهر، ومن سياقات التوكيد في شعر أمية قوله في استصراخ لتخليصه من السجن، قال (من الكامل): [(2)]

إني سُقيتُ من الخُطــوبِ سُـــلافةً   جعلَ السُــقاةَ مزاجَهَــا مــن حَنظَــلِ
إنّي دَعوتكَ حينَ أجْحفَ بي الرّدَى   فأَغِــثْ فــإنّي منـــهُ تحـــت الكَلكَــلِ

---

(1) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، ص 253.

(2) الديوان، ص 158.

برز حضور أمية من خلال ظهور صوته بدلالة ضمير المتكلم، إذ تتحرك الأبيات بمجملها على نغم التوكيد، فقد نشر الشاعر مفرداته (إنّى، إنّى، بي، فإنّى) على مساحة البيتين، محاولا من خلال ذلك التركيز على حالته الشعورية والانفعالية التي تشع في فضاء النص الشعري، فهو يستعطف ويستجدي لحالته، وليؤثر أكثر كان يدعو وهو يذكر ممدوحه بقوته وسابق ما أنقذ ومدّ يد العون لغيره.

وقال أمية وقد لاقى أسدا في الدجى افتر له عن أنيابه، فكان هو الليث الهصور (من مجزوء الكامل):[1]

إرجِعْ ورَاءكَ إنّني ... يَا ليثُ مُمتنِعُ المرَامِ

فَأبَى وَقَدّرَ أنّني ... سهلُ المقَادةِ والزّمَامِ

ودَنَا إليّ وَمَا دَرَى ... أنّ الدُنُوَ إلى الحِمَامِ

لقد قدّر أمية أن نغمة المخبر لا تكفي لتصف موقعته مع الليث الذي تقدم نحوه يشق جلباب الظلام، وحتى يثير الانتباه والإعجاب أكثر، وحتى يكون للفكرة صدى ووقع قوي في نفس المتلقي، اعتمد على تأكيد العنصر الانفعالي (إني، ممتنع المرام) فهو صنديد جسور، والليث أخطأ في تقديره وظن أنه سهل المنال، وحين همّ به قضى عليه بمهند بتّار فهوى الليث صريعا. كيف لا وأمية القائل عن نفسه (من السريع):[2]

إنّي مِن قَومٍ ذَوي عِزّةٍ ... يَعنُو لها الحَاضرُ والبَادِي

تيمهُم حُبّ القَنا والظبَي ... لا حُبُ ألحَاظٍ وأجْيَادِ

لقد صدر البيتين بالتوكيد (إني) يحضر فيه شخصه بضمير المتكلم مفتخرا بانتسابه لقوم ذوي عزة وشهامة يشهد لهم بها الكل، فهم أشداء أهل عزم يهيمون بالقنا والسيف، ولا يرضون غيره، ويلتقي مع هذا المعنى قوله (من البسيط): [3]

إنّ الرّماحَ غُصونٌ يُستظَلُ بها ... ومَا لهنّ سِوى هَامِ العِدى ثَمَرُ

وقوله (من البسيط): [4]

(1) الديوان، ص 120.

(2) الديوان، ص 115.

(3) الديوان، ص 118.

(4) الديوان، ص 118.

فاضرِبْ بسيفِكَ من نَـــاواكَ مُنتقِمًـــا إنّ الســـيُوف لأهـــلِ البغّـــي تُـــدّخرُ

فخبرته الحياتية جعلته ينطق بالحكمة التي يتصدرها التوكيد (إنّ الرماح) ليزيد من حدة الحكم، ولتقويته أكثر، فالرماح والسيف (إنّ السيوف) تنفع وتلزم إذا جدّ الجدّ، وهي تدخر لهام العدى لما يلزم الأمر.

التوكيد بـــ (أنَّ) :

وهي أخت إنّ المكسورة الهمزة، وتدخل بدورها على الجملة الاسمية لتوكيد نسبة الخبر إلى المبتدأ، قال **ابن هشام** « أنّ تكون حرف توكيد تنصب الاسم وترفع الخبر والأصح أنها فرع عن (إِنَّ) المكسورة»[1]. وقد تخفف أنّ بحذف نون منها فتصبح أنْ ويبقى لها العمل والتوكيد.

وقد برز حضور أنّ في قوله (من الكامل) : [2]

فَلو أنّ عُمري عُمرُ نُوحٍ لم أُبَـــلْ فيـــــه بِمـــــدَةَ عُطلَـــــةٍ وفــــرَاغِ
ولقلتُ إنّ أمـــامَ يَـــومي مُهلـــةً في العيشِ تَـــرتَهَنُ الُمنَـــى بـــبَلاغِ

التركيب مؤكد بوحدة التوكيد والنصب أنّ، ومعمول أنّ (عمري) معرف بالإضافة إلى ياء المتكلم، والبيت يتحرك على نغم التوكيد الذي يبرز الحالة الشعورية لأمية، فهو مدرك أن حياة الإنسان للفناء لا محالة، ولكن مقدارها غير معلوم إن كان يطول أو يقصر، ولذلك عليه الحذر والإنتباه، وبالمقابل لو كان متأكدا أن عمره سيطول ليبلغ عمر نوح، لكان له تصرف آخر في الحياة، وهكذا ساهم التوكيد في توضيح الدلالة أكثر، وجعل المعنى أوضح للمتلقي.

وفي موقف آخر قال أمية (من الطويل): [3]

محاسنٌ لو أنّ اللّيـــالي تَجلببَـــت بأَيسرِهَا لابْيضّ منهنّ مَـــا اســـودّا

---

(1) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص 59.

(2) الديوان، ص 77.

(3) الديوان، ص 109.

نسب أمية المحاسن لممدوحه للإعلاء من قيمته، ولأهمية اللفظة صدر بها البيت وألحقها بالتوكيد بـــ (أنّ) الذي أفاد الثناء مرة أخرى على الممدوح، فحتى أيسر وأصغر محاسنه لو تدثرت بها الليالي لتحول الأسود منها أبيضا.

التوكيد بـــ (كَأَنَّ) :

تعتبر كأن من الأدوات التي تدخل على الجملة الاسمية، فتؤثر في المبتدأ والخبر، وإلى جانب هذه الوظيفة نجدها تتقلد وظيفة التشبيه، فهي حرف مؤكد، ليكون علما على قوة التشبيه وتأكيده، وقد عرّفها **ابن يعيش (643هـــ)** بقوله: « وأما "كأنّ" فحرف التشبيه، وهو مركب من كاف التشبيه وإنّ، فأصل قولك كأن زيدا الأسد : إنّ زيدا كالأسد، فالكاف هنا لتشبيه صريح، وهي في موضع الخبر تتعلق بمحذوف تقديره إنّ زيدا كائن كالأسد، ثم إنهم أرادوا الاهتمام بالشبه الذي عقدوا عليه الجملة فأزالوا الكاف من وسط الجملة وقدّموها إلى أولها لإفراط عنايتهم بالتشبيه، فلما أدخلوها على إنّ وجب فتحها لأن المكسورة لا يقع عليها حرف جر ولا تكون إلا أولا، وبقي معنى التشبيه الذي فيها متأخرا فصار اللفظ كأنّ زيدا أسدٌ» (1). فهو إذا يعتبرها أداة مركبة، وعناصر التركيب هي : الكاف والمراد بها كاف التشبيه، وإنّ التي تفيد التوكيد.

وقد برز حضور هذه الأداة في شعر أمية في أسلوب جمالي بلاغي جمع بين التشبيه والتوكيد، قال أمية في وصف فرس أحمر ذي غرة هلالية في جبْهته (من الطويل): (2)

كَأنّ الصبَاحَ الطَلَــقَ قبّــلَ وَجْهَـــهُ	**وَسَالت عَلَى بَاقيّـــهِ صَـــافيّة الخَمـــرِ**
ولمّـــا رَآهُ الـــورْدُ يَحكيـــهِ صِــبْغَةً	**تَعَاظَمَ واسْتَعلَى علَى سَـــائِر الزّهْـــرِ**
كَأنّـــكَ منـــــهُ إذ جَــــذبتَ عِنَانَـــــهُ	**علَى مَنكَب الجَوزَاءِ أو مَفرق النّســـرِ**
كَأنّـــكَ إذ أَرســـلْتَهُ فَـــوقَ مَوجَـــةٍ	**تُدَافعُهَا أيْـــدِي الرّيَـــاحِ إلـــى العِبـــرِ**

لقد صدر أمية الأبيات بـــ(كأن) مؤكدا التشبيه والتمثيل الذي صوره، فالفرس بغرته البيضاء الهلالية على جبينه كأن الصباح قبّله، وأودعه هذا الوشْم المنير

---

(1) ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، د ت، 81/8.

(2) الديوان، ص 70.

المشرق، أما سائر الجسد فهو في حمرة، وكأن الخمر سالت عليه وغمرته، والورد الأحمر يعبق بحمرته التي تحاكي حمرة الفرس، وبها يستعلي على سائر الزّهر الآخر ثم يضيف مؤكدا أن ممدوحه وهو يمتطيه يزداد علوا ورفعة، كأنما امتطى النجم المضيء أو النسر الذي يعلو، وهو عندما ينطلق به كأنما هو على موجة من الأمواج تدفعها الرياح.

فالصورة تتعدى وتنتقل من الفرس إلى الصباح ثم إلى الخمر فالورد، ثم إلى النجم والنسر والأمواج، ولتأكيد التشبيه والمعنى ككل كان أمية يوظف كأن في كل صورة ليثبت مشاكلة الصور لبعضها .

وفي صورة أخرى يعلي أمية من شأن ممدوحه مؤكدا الجملة بـــ(كأن) المخففة يقول (من الطويل) : (1)

تمرستَ بـــالجُردِ العتـــاقِ ترُوضُـــها   فلا قَـــارحٌ يُعييـــكَ منهـــا ولا مُهـــرُ

كأنّ قد درتْ مـــن فَوقَهَـــا فتـــذلَلَتْ   فَلا صعبُهَا صعبُ ولا وعرُهَـــا وَعـــرُ

تتعدد الجمل الخبرية في التركيب، وهي في مجملها ثناء وتعظيم لهذا الممدوح، وقد صدّرها أمية بالفعل (تمرست) فممدوحه خير مجرب، وما أكثر ما روّض الجياد الجرد وامتطاها، حتى صار لا يقف أمامه ولا يعييه القارح الصغير منها ولا المهر، فهو فارس بارع، وحتى الجياد التي يمتطيها تدرك ذلك وتعيه، فلا تحاول معه عبثا بل تتذلل له، فالتأكيد في الأبيات جاء في محله وعمل على توكيد الخبر، وإثبات الفروسية لممدوحه، حتى من الجياد التي يمتطيها.

وفي سياق آخر يضيف أمية قائلا (من المتدارك): (2)

ورثَ العليَـــاءَ وسَـــارَ إلـــى الـــ   ـــــغَاياتِ علَـــى أهْـــدَى سُـــننِ

وأبـــــادَ عِـــــدَاهُ فصـــــيّرهُم   وكَـــــأنّهم مَـــــا لـــــم يَكُـــــن

فمنزلة ممدوحه عظيمة تعلو أبا عن جد، ومسيرة حياته على هداية ونور وحق وهو يقف في وجه أعدائه بقوة، وإذا حاربهم غدو هم والعدم سواء، فالتوكيد بـــ

(1) الديوان، ص 70.

(2) الديوان، ص 68.

(كأنّ) جاء ليوازن وليبين أن صورة أعدائه المنهزمين هي والعدم سواء، فتوسط التوكيد التشبيه وأثبته.

ويضيف أمية قائلا (من البسيط): [1]

ترتاحُ أنفسهُم نحو الــوغَى طربًــا   كأنّمـــا الـــدمُ راحٌ والظبـــيّ زَهـــرُ

فالصورة مستمدة من الحرب والمعارك، وممدوحيه أشداء في الحرب يقدمون عليها نشوة واغتباطا، ولتوكيد الصورة أكثر وظف الطبيعة وخرج منها بتشبيه بليغ (فالدم راح)، و (الظبي زهر) والتأكيد الذي حرص عليه إنما هو في شدة قوة ممدوحيه وشوقهم إلى الوغى، وسعادتهم تتحقق وهم يخوضونها فيتلذذون بذلك وينتشون كما يسعد شارب الراح.

التوكيد بــ (قد) :

ويقصد بــ " قد " الحرفية المختصة بالفعل المتصرف الخبري المثبت ... وهي معه كالجزء فلا تفصل عنه شيء، وهي حرف يصحب الأفعال ويقرب الماضي من الحال ... ويؤثر التقليل في فعل الاستقبال، وقيل هي حرف توقع، وقيل حرف تقريب [2]. وهذه بعض معانيها، أما أشهرها على الإطلاق فهو (التحقيق)، وهي تفيد التحقيق أمام الماضي[3]؛ أي تحقيق ما بعدها بلاغيا، والتحقيق فيه معنى التوكيد، لذا نجد أمية يوظف هذا الحرف في تأكيد معانيه، لخدمة أغراضه، ويكثر ورود قد في شعره في صدور الجمل.

قال أمية وقد خرّ صريعا لنظرة الأعين (من الكامل): [4]

ولقَد جبُنتُ على المِلاحِ وإن دَعَــت   باسمِي الكُماةُ إلى الوَغى لــم أَجــبُنِ
ولقـــد رُميـــتُ بأســـهُمٍ لكننـــي   لم أَلــقَ أقتــلَ مــن سِــهامِ الأعْــينِ

---

(1) الديوان، ص 117.

(2) ينظر : الحسن بن قاسم المرادي، الجني الداني في حروف المعاني، تحقيق : فخر الدين قباوة، الدار العلمية، بيروت، ط 1، 1992، ص 254، 255 .

(3) ينظر : نصر الدين تواتي، مفتاح التراكيب اللغوية، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيــع، الجزائــر، د ط، 1994، ص 47 .

(4) الديوان، ص 41.

يؤكد أمية بـــ (قد) الحالة التي هو عليها، فقد رمت هذه اللواحظ بأسهمها في قلبه وتغلغلت في الحشا حتى تمكنت منه فجبن أمامها، وهو الشديد القوي الذي لو نودي للحرب لما تأخر، ويؤكد مرة أخرى بـــ (قد)، أنه ما أكثر ما رمي بالسهام ولكنه يعترف أن سهام الأعين أقتل وأشد تمكنا.

وفي صورة أخرى يقول (من المنسرح) : [1]

ونحـــنُ فـــي روضـــةٍ محفوفَـــةٍ دُبّـــجَ بـــالنُورِ عطفُهَـــا ووُشّـــيَ

قـــد نَســـجتِهَا يـــدُ الرَبيـــعِ فـــنحنُ مـــن نَســجِهَا علـــى فُـــرشِ

فهي روضة بهيجة كساها الربيع بالأزهار والبساط الأخضر، وهو وصحبه يفترشونه وكأنما هو فراش وثير، فهو يؤكد أن الربيع كالصانع الماهر قد نسج البساط وهم يتمتعون به وينعمون.

ووظف أمية قد في صورة أخرى، فخرج بتشبيه بليغ ،يقول (من المنسرح) : [2]

كأنمَـــا النيـــلُ والشـــمُوعُ بـــه أفـــقُ ســـماءٍ تألقـــتْ شُـــهبًا

قـــد كـــانَ مـــن فضـــةٍ فصـــيّرهُ توقـــدُ النـــارِ فوقُـــهُ ذَهبًـــا

فالنيل أثناء الاحتفال والشموع تزينه كأنما هو السماء المزينة بالكواكب المضيئة، لقد أكد أمية الصورة بـــ (كأن)، وزاد تثبيتها بـــ(قد)، فالنيل الأزرق كان يحاكي الفضة في اللون وهو بنار الشموع الصفراء صار ذهبا.

وقال أمية يشتكي ويستعطف لإطلاق سرحه من السجن (من الكامل): [3]

قد طالتْ الشكوَى وأقْصَـرَ وقتُهَـا مُـــودٍ بكـــلّ تصـــبُرٍ وتَجمُـــلٍ

واشـــتدَت البَلـــوَى وأنـــت لـــدَفعِهَا فأجِبْ فإنّي قـــد دعوتُـــكَ يَـــا عَلّـــي

لقد صدر البيت بـــ (قد) التي تفيد تأكيد شكواه، فهو طالما اشتكى واستصرخ حتى نفد صبره واشتدت محنته، ثم يصرخ أكثر موظفا الأمر (فأجب) طمعا في

---

(1) الديوان، ص 81.

(2) الديوان، ص 133.

(3) الديوان، ص 158.

تخليصه ويتبع الأمر بمؤكدين (فإني، قد) إصرارا منه على توصيل دعوته لابن علي الذي بيده الأمر.

نونا التوكيد :

وهما نونا التوكيد الخفيفة والثقيلة، وتتصلان بالجملة الخبرية التي صدرها فعل مضارع، ومعناهما للتوكيد يقول **ابن يعيش:** « اعلم أنّ هاتين النونين الشديدة والخفيفة من حروف المعاني، والمراد بهما التأكيد، ولا تدخلان إلا على الأفعال المستقبلة خاصة وتؤثران فيهما تأثيرين: تأثير في لفظها وتأثير في معناها، فتأثير اللفظ إخراج الفعل إلى بناء بعد أن كان معربا. وتأثير المعنى إخلاص الفعل للاستقبال بعد أن كان يصلح لهما. المشددة أبلغ في التأكيد من المخففة، لأن تكرير النون بمنزلة تكرير التأكيد، فقولك " اضربن" خفيفة النون بمنزلة قولك " اضربو كلكم " وقولك " اضربن" مشددة بمنزلة "اضربوا كلكم أجمعون " »(1)

وقد تواترت نونا التوكيد عند أمية، ومن أبرز الأصوات التي ظهرت فيها النون الثقيلة قوله (من البسيط): (2)

لا تكـــذبنّ فمَـــا عصـــرٌ بمرتُجـــعٍ إذا تَـــــولَى ولا يـــــومٌ بمـــــردُودِ

اجتمع الخبر والإنشاء لغرض التوجيه والنصح، فأمية يستنكر الكذب على صاحبه وينهاه عنه، لأنه مشين، ومن عُرف أنه كذّاب تلازمه الصفة وإن جانبها، وهو لا ينفع ولا يعذر صاحبه لأي سبب، وقد وفق أمية في تصدير البيت بـــ(لا) ثم إلحاق نون التوكيد بالفعل (لا تكذبنّ) فصار التركيب بهذا يحمل نهيا مؤكدا له دلالة قوية.

وغير بعيد عن هذا التركيب قوله (من البسيط): (3)

لا تقعُـــدنّ بكَســـرِ البيـــتِ مكتئبًـــا يَفنَى زمانُـــكَ بـــين اليـــأسِ والأمَـــلِ
واحتلْ لنفسِكَ في وَجهٍ تعـــيشُ بـــه فإنّ أكثـــرَ عَـــيشِ النّـــاسِ بالحيّـــلِ

(1) ابن يعيش، شرح المفصل، 163/5.
(2) الديوان، ص 52.
(3) الديوان، ص 100.

فالنهي تصدر البيت ونون التوكيد أكدت عليه أكثر، والأسلوب هنا مبني على طابع التغيير النفسي، وأمية يحاول أن يحرك النوازع لدى المخاطب ويحرص على حثه لعدم الاستكانة وقبول الضعف والواقع.

وفي سياق آخر عن الحالة النفسية الشعورية التي أوهنها الهوى وأضعفها، أمية (من مجزوء الكامل) : [1]

مِـــــلْ يَـــــا أخَـــــا قـــــيسٍ إذَا جئـــــــتَ الحَطـــــيمَ وزَمزمَـــــــا
فلتُـــــــــبلغَنّ عَشــــــــيرتِي أنّـــــي قُتلـــــتُ علـــــى الحِمَـــــى
عرّضــــــــتُ نفســــــي للحـــــا ظِ ولـــــم أخَلهَـــــا أسْــــــهُمَا

فهو يرسل سلامه لقومه مؤكدا على صاحبه بقوله (فلتبلغنّ)، (أنّي قتلت) فنشعر بضعفه، وكأنه يخفف عن نفسه فيبث شكواه وما هو عليه لقومه ليشاركوه ويخففوا عنه ما يضنيه، ولذلك أصر على التوكيد وشدّد عليه فأكد التركيب بمؤكدين (لـــ، ن) مما زاد من بلاغته وقوته.

ومن الأبيات الحكمية التي قالها أمية ونجد فيها تمثيلا للنون الخفيفة، قوله (من مجزوء الكامل): [2]

لا تتـــــركنْ يومًـــــا صـــــفَا لــــك فيـــه طيـــبُ العـــيشِ للغَـــدِ

فهو يحرص على تبليغ النصيحة بأن نغتنم الفرصة ما دامت مواتيه ولا نؤجلها فقد لا تتكرر، ولذلك جمع بين النهي والتوكيد (لا تتركنْ)، فهو في آن واحد ينهى عن أن نتخاذل ويحث على اغتنام الفرصة لنبلغ المراد.

2-الجملة المنفية :

النفي أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب[3]. فهو خلاف الإثبات « ويسمى كذلك الجحد، وهو

---

(1) الديوان، ص 101.

(2) الديوان، ص 30.

(3) ينظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 1964، ص 246.

الحالات التي تخلق المعاني المتكاملة المفهومة من الجمل التامة والتعبيرات الكاملة، وكل معنى يلحقه النفي يسمى منفيا »[1].

والنفي ليس البناء الأصيل للجملة العربية، إنما هو عارض من العوارض يفيد عدم ثبوت نسبة المسند للمسند إليه في الجملة الفعلية، أو الاسمية [2]. والنفي قد يتجه إلى المسند، ولذلك يمكن في الجملة الاسمية أن يتصدر النفي الجملة فيدخل على المبتدأ والخبر معا، ويمكن أن يتصدر الخبر فحسب بوصفه المسند، وذلك في حال كون الخبر جملة، وتكون الجملة المنفية خبرا عن المبتدأ.

والنفي في العربية نوعان: (نفي ضمني، ونفي صريح)، فالأول ما كان بغير أدوات النفي يستفاد من السياق، ومن الموقف الكلامي[3]. تدل عليه بعض القرائن الصوتية أو اللفظية، ومن أمثلة ذلك ما يفهم من دلالة بعض الأفعال مثل: (امتنع، رفض، أبى)، أما النوع الثاني، فهو ما يسمى بالنفي الصريح؛و يعني نفي حدوث الفعل أو الاسم نفيا صريحا[4].

وهذا النفي يتحقق بأدوات يوظفها الشاعر حسب حاجته إليها، ويكيفها بما يتوافق ومقتضى الحال، وهذه الأدوات جاءت مبثوثة ومتفرقة ضمن موضوعات النحو المتشعبة التي ترد هنا وهناك عند النحاة القدماء، وهي: « لم، لما، ما، لن، لا، لات، والفعل الناقص ليس »[5].

وعند تتبع الجمل المنفية في خطاب أمية نلحظ أنه بقدر ما كان حريصا على تثبيت بعض المعاني وتوكيدها، كان حريصا على نفي أخرى، رغم أن الجمل المنفية قليلة قياسا بالجمل المؤكدة.

وقد وردت أدوات النفي في سياقات متعددة لعل أبرزها :

---

(1) محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الرسالة، بيروت، لبنـــان، د ط، د ت، مادة (نفى)، ص 227 .

(2) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص 225 .

(3) مصطفى النحاس، أساليب النفي في العربية، جامعة الكويت، 1979، ص 225 .

(4) هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2004، ص 267 .

(5) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2005، ص 620 .

النفي بـــ (لا) :

معناها هو النفي المطلق وتأتي بعدها الأفعال، وكذلك الأسماء فهي مع الفعل المضارع تكون مهملة؛ أي لا تعمل فيه وكذلك الماضي، ويأتي بعدها الأسماء، فتارة تكون للجنس فتعمل في الاسم النكرة بعدها مثل عمل إن بشروط، وقد تعمل (لا) عمل ليس بشروط كأن يكون اسمها وخبرها نكرتين، وألا يتقدم الخبر على الاسم وإن تقدم لا تعمل فيه، ولا ينتقص نفيها بـــ (إلا) [1].

ومن شواهد استخدام لا في شعر أمية قوله (من البسيط): [2]

لمّا نظرتُ إلى هَذَا الــورَى قَــذِيتُ   عينِـــي برؤيـــةِ قَـــوم كَالمجـــانينِ
لا يرجعُـــون إلـــى عِلـــمٍ ولا أَدبٍ   ولا حِفَـــاظٍ ولا عقـــلٍ ولا دِيـــنِ

لقد اتخذ أمية القافية المكسورة سبيلا للإفصاح عن حالته التي يسودها الأسف لحال الناس الذين حادوا عن الصواب، وقد عززّ هذا المعنى وأكده بالنفي، فهم إذا على تلك الحال لأنهم لم يتخذوا العلم والأدب والعقل والدين مرجعا لهم للهداية والتبصر، فجاء بأداة النفي (لا) سابقة للفعل (يرجعون) لتؤدي النفي وكررها بعدها فتضافر التكرار الصوتي لحرف النفي مع المعنى، مما أوجد جوا دلاليا وإيقاعيا استطاع أن يكشف عن حالة الانكسار النفسي التي تتناسب تماما مع القافية المكسورة.

وفي قوله (من الكامل) : [3]

لا تســـتقرُ ظُبـــاكَ فـــي أغمَادهَـــا   حتَـــى تَرويّهَـــا دمًـــا مصـــبُوبَا
والخَيلُ لا تنفــكُ تعتســفُ الــدُجَى   خبَبًـــا إلـــى الفَـــارات أو تَقريبَـــا
تصبُو إلى مَا عُــوّدت مـــن شَــنّهَا   فتواصُـــلُ الإســـآدَ والتَأويبَـــا

تنطلق الدلالة من دخول عنصر النفي (لا) على الفعل (تستقر) لتفيد النفي والإثبات في آن واحد، فالسيوف ترفض البقاء في أغمادها حتى ترتوي كعادتها من الدم المسفوك المصبوب كالماء، والخيل أيضا لا تهدأ ولا تعرف السكون ليل نهار،

(1) ينظر : الحسن بن قاسم المرادي، الجني الداني في حروف المعاني، ص 290 وما بعدها.
(2) الديوان، ص 22.
(3) الديوان، ص 121.

فهي اعتادت الإقدام والإقبال، لا الفر والإدبار، والذي عودها ووهبها هذه القوة هو صاحبها الذي يبرز بالضمير الدال عليه (ظباك، ترويها)، فقوة السيف والخيل من فارسها، وقد أفادت صيغ النفي المتكررة التوكيد الدلالي، وورودها بصيغة النفي منحها معنى أدق وأقوى من ورود المعنى المراد بصيغة الإثبات.

النفي بـــ (ما) :

(ما) حرف نفي أوغل في التشبيه بـــ (ليس) من (لا) لاختصاصها بنفي الحال، ولذلك كانت داخلة على المعرفة والنكرة جميعا، أما (لا) فلا تدخل إلاعلى النكرة »[1]. وتدخل ما « على الجملة الفعلية المثبتة فتنفيها في الزمن الماضي إذا كان فعلها ماضيا أو في الزمن الحاضر إذا كان فعلها مضارعا»[2] وينضوي توظيفها في شعر أمية على أغراض بلاغية تتيح لسياقاتها البنائية حضورا فعالا، كما في قوله (من الطويل) : [3]

ومَا تلكَ لـــوْ تـــدرِي قُبُـــورُ أحبـــةٍ — ولكنّهَـــا حقـــا مســـاقطُ أنجـــمِ
وما أشـــتكي فقْـــدَ الصـــباحِ لأنّنـــي — لفقدكِ في ليلٍ مـــدَى الـــدّهرِ مُظلـــمِ
تَّطـــولُ لَيـــالي العَاشـــقينَ وإنّمـــا — يطولُ عليـــك الليـــلُ مـــا لـــم تُهَـــوّمِ
وما لًيل من وارى التـــرابُ حبيبَـــه — بأقصـــرِ مـــن ليـــلِ المحـــبِ المُتَـــيّمِ

تظهر بنية النفي من خلال التكثيف الواضح في استخدام الأداة (ما) التي مثلت بؤرة الأبيات والمرتكز الأساس لدلالة النفي، فقد أعطت الشاعر مساحة أكبر للتعبير وساعدته على بث أحزانه ورثاء من يحب، وقد تحققت في الأبيات فاعلية التأكيد من خلال النفي، فهو ينفي أن يكون الثرى الذي يضم والدته وغيرها قبرا، ويؤكد أنّها مساقط لنجوم مضيئة، وهو ينفي أن يكون ليل من افتقد عزيزا قصيرا، فهو والمتيم سواء.

---

(1) الزمخشري، المفصل في علم اللغة، ص 92 .

(2) عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب – منذ نشأة النحو العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، 216/2.

(3) الديوان، ص 57، 58.

وفي نمط آخر يغلب عليه تدفق العاطفة يتحدث أمية عن الفراق وألم الهجر، ويصور الشوق بالمحبوب بالرغم من صده، يقول (من البسيط) : [1]

يزيدُنِي اللّــومُ فــيهم لوعــةً بهــم   كالنّار بالريحِ تستشْــري وتَضــطَرمُ
فمـــا تُقيـــدُني الأقـــدَاحُ دائـــرةً   ولا تحركُنِـــي الأوتَـــارُ والـــنغَمُ

فالعذال يلومونه في حبه، وهو لا يصغي لهم، ولومهم يزيده إصرارا وتمسكا بمعشوقه، كالنار الملتهبة التي يزيدها هبوب الريح اضطرابا وانتشارا، وقد شبه الصورة الأولى للعذال بالصورة الثانية للنار ليشخص المعنى، ويؤكد على شدة الصبابة والوفاء للمحب، وليثبت موقفه أكثر ألحق قوله هذا بالنفي ليثبت صلابته وتمسكه بموقفه، فحتى الأقداح لا تغريه ولا يحركه النغم واللهو فهو جلد ثابت.

وقال أمية وهو في ضائقة شديدة في سجنه (من الكامل): [2]

عمــرٌ يمــرُ وكربــةٌ مــا تنقضِــي   أبــدَ الزمَــانْ وغمــةٌ لا تنْجَلِــي
وزمانُ سخطٍ مــا لــه مــن آخــرِ   ورجَــاءُ عفــوٍ مَــا لــه مــن أوّلِ

فهو في إحباط شديد لأن مدة سجنه طالت، وعمره ينقضي هناك ومحنته تشتد وتزيده غمة، ولا يلوح في الأفق أي أمل للسراح، فكان أسلوب النفي (ما تنقضي، لا تنجلي، ما له من آخر، ما له ...)، يؤكد قهره وضائقة نفسه ويدل على حاله، وفي اقتران هذه البنى غرض بلاغي إخباري عن وضع ذاتي مزري أدى إلى تكرار (ما).

كما تحقق النفي بــ(ما) بفعل التوزيع المتكرر في الأبيات الشعرية التالية، وهي في مجملها تعبر عن حالة شعورية وجدانية تحت تأثير لوعة الحب (من المنسرح):[3]

قُلْــتُ لِصَــحبِي وَالــدّمعُ مُســتَبِقٌ   يُظهــرُ مَــا بِــي لأعــينِ النّــاسِ
مَا رَكبُوا البَحــرَ بَــل جَــرَت بِهــم   فــي بَحــرِ دَمعِــي رِيَــاحُ أَنْفَاسِــي

وقال (من الوافر): [4]

وَصــلتُ بحبلــهِ المَمــدُودِ حَبلِــي   فمَــا أخشَــى لــهُ الــدّهرَ انْبتَاتَــا

---

(1) الديوان، ص 75.
(2) الديوان، ص 158.
(3) الديوان، ص 148.
(4) الديوان، ص 137.

النفي بـــ (لم) :

هي حرف مختص بنفي الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع دون غيرها، وتعمل في الفعل الجزم، كما أنها تقلب الفعل المضارع ماضيا. ومن الشواهد التي وردت فيها (لم) قوله (من الكامل): (1)

رشأٌ جعلــتُ لـــهُ ضــلوعِي مرتعًــا ... ومـــــدامعِي وردًا فلـــــم يَتــــأنَسِ
وكتمتُ ســرّ هَــواه خِيفــةَ كاشــحٍ ... مترقــــبِ لحـــــديثِنَا مُتجَسِــــسِ
فوَشى بِه دَمعِــي ولـــم أرَ وَاشــيًا ... كالدمْعِ يُعربُ عــن لِســانٍ أخِــرَسِ

فالأبيات تحمل شحنات تعبيرية دلالية لحالة نفسية عصف بها الهوى، فهو متيم عاشق قدم كله وما تملك لمحبوبته، وكتم سر هواها في نفسه خوفا عليها من الوشاة الحاسدين، ولكنها صدته عبر الإرادة اللغوية (لم يتأنس)، التي تؤكد دلالة الرفض الصريح، مما أضنى المحب ولوعة الحب موجعة، فلم يكن له من متنفس غير البكاء الذي وشى بحالته، وليعمق الدلالة أكثر وظف النفي (ولم أر)، فكان نفيا بلاغيا زاد في تعميق المعنى.

وفي صورة أخرى صوّر أمية التجربة العاطفية من جانب معاناة الشاعر، قـــال (من البسيط): (2)

ولائـــمٍ لـــي لـــمْ أحفَـــل مَلامتَـــهُ ... ولا ســمحتُ لـــه منّـــي بمـــا طلَبَـــا
قال اسل فالحبُ قد عنّاكَ قلــتُ أجــلْ ... حتى أراجعَ من لبَـــي الـــذي عزبَـــا
طرفِي الذي جلبَ البَلوى إلـــى بَـــدني ... فلمهُ دونِي في الخَطبِ الـــذّي جَلبَـــا
هو الهــوَى وهَــوانِي فيـــه مُحتمــلُ ... وربّ مرِ عذَابِ فـــي الهَــوى عَــذبَا

فهو ينصرف عما يطلبه منه العذال ولا يصغي لهم، ولفرط صبابته يقرّ بأن الحب قد عناه وغيّر حاله وذهب بعقله، وطرفه هو الذي أوقعه صريعا مغرما، وهو سعيد بمعاناته ونشوته في الحب في سبيل من يحب.

النفي بـــ (ليس) :

---

(1) الديوان، ص 111.

(2) الديوان، ص 134، 135.

تستخدم لنفي الحال، أو لمطلق النفي؛ أي للنفي في جميع الأزمنة[1] وذلك حسب الجملة الواقعة بعدها.

ومن شواهدها قوله بعد هجر وبيْن (من البسيط): [2]

ليستْ تزورُ ولو زارَت لنَمّ بِهَا ... برقٌ من الثغرِ يبدُو حين تَبتسمُ

يعود النفي في البيت على محبوبته التي تحضر من خلال الضمير المتصل (ت) في: (ليست)، فهي رحلت في ركب وتركت الحي، وخلفت العاشق وراءها منطويا على جوانح شبت بها النار، والبعد يزيده لوعة، وهي الآن لا تزورولو نزلت بالحي لعرف لأن ثغرها أبيض ناصع، وحين تبتسم سيغمر الحي برق ينم عن وجودها.

وقال أمية (من البسيط): [3]

ولستُ في نَسبي من دَوحةٍ خَبُثَت ... من أولِ الدّهرِ أعراقًا وَأغصَانَا

يبدو أن أمية لم يسلم من نكايات بعض الناقمين الشانئين له فرد بعد تعريض، ونفى نفيا قاطعا بـ (ليس) الخبث عن نسبه وعن أعراقه الأولى وأصوله وفروعه.

النفي بـ (لن) :

(لن) حرف نفي يختص بالدخول على الفعل المضارع فتنصبه وتنقله إلى المستقبل، وهي بذلك حرف نفي ونصب واستقبال [4].

ومن شواهده قوله (من الطويل): [5]

هو الموتُ لن يُنجِي الفتَى منهُ مهربُ ... ولو رَام أسبابَ السماءِ بسلمِ

يقرر أمية حقيقة الموت، فهو حق ومصير محتوم، وليؤكد تحققه أكثر وظف النفي بـ(لن)، التي أكدت أنه لن ينجى منه أحد مهما كان المهرب الذي يعود إليه.

ثانيا : تركيب الجملة الإنشائية :

---

(1) ينظر : رضى الدين الاسترابادي، شرح الكافية في النحو، 362/1.

(2) الديوان، ص 75.

(3) الديوان، ص 32.

(4) ينظر : عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب، 228/2.

(5) الديوان، ص 58.

الإنشاء عند جمهور البلاغيين « ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته » [1]. وإذا كان الخبر يلقى لتحقيق دلالة أصلية إفهامية، أو فنية إبداعية، فإن « الإنشاء يقصد بدلالته التعبيرية إنشاء المعنى الذي يحرك مخيلة المتلقي، وينير فكره ليشيع مشاعره الذاتية دون النظر إلى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجي أو عدمها» [2]، و«تنحصر دائرته في البناء اللغوي ذاته بحيث تتحقق الفائدة الدلالية ابتداء، ودون الرجوع إلى الواقع الخارجي، فهو يلقي إلى المتلقي ليستدعي مطلوبا ما، لم يكن حاصلا وقت الطلب، ومن ثم فهو لا يحتمل الصدق أو الكذب »[3] وهو يرتبط بالجانب التأثيري العاطفي.

وإذا كان الخبر يمثل جانب اللغة المستقر والثابت، فإن الإنشاء يمثل المستوى الحركي، أو الجانب المتحرك، وهذه الحيوية ناتجة أساسا عن عوامل، منها : [4]

العامل الصوتي : حيث تتميز الجملة الإنشائية بتلك النغمة الصوتية، وتتحدد في كونها « لا تنخفض في آخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جوانب بالقول، أو استجابة بالفعل، أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير منغلق»[5].

العامل النحوي الصرفي : يتمثل في أنّ هذه التراكيب الإنشائية ترتكز على بعض الأدوات الخاصة، منها : الاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء، وغيرها، وهذه الأدوات، تساهم في تحديد مدلول هذه التراكيب.

العامل النحوي البلاغي : ويحدد هذا العامل مقومات الأساليب الإنشائية، وهي « الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيدة الفعل أكثر من حقيقة العلم »[6].

---

(1) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 54.

(2) حفيظة أرسلان شاسبوغ، الجملة الخبرية والجملة الطلبية، عالم الكتب، أربد، الأردن، ط1، 2004، ص 25.

(3) محمد صلاح أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، ص 349.

(4) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1، 1981، ص 349.

(5) نفسه، ص 349.

(6) نفسه، ص 350.

العامل النفسي : يسهم في قيام حوار بين الذات ونفسها .

وهذه العوامل الأربعة تقوم بدور مهم؛ إذ تساعد على تنشيط مراحل النص، وتعرب عن رغبة المخاطب في مساهمة المتلقي، الذي أصبح عنصرا مشاركا في النص.

وعلى هذا الأساس يتضافر هذا اللون التعبيري بوضعيات الذات في جميع حالاتها المختلفة مثل الهدوء والاضطراب، والانبساط والانقباض، مما يفضي إلى تنوع أداء الجمل الإنشائية، الطلبية والإفصاحية.

1-الجملة الطلبية :

التفت علماء البلاغة إلى الإنشاء الطلبي بشكل مكثف، وذكروا ضروبه وتحروا أساليبه، وهو « الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب»(1).

وقد حظي باهتمام كبير في الدرس الأسلوبي؛ « لدلالاته الثرية بالمعاني، واختزاله الفجوات التعبيرية بين الصياغة ومتلقيها، وكذلك قدراته على التعامل مع تضاريس النصوص امتدادا واستيعابا، بالتنويعات الحساسة التي تولد الطاقة داخل الأبنية التركيبية. ومن خلال كل هذا فإنه يستطيع أن يتجاوز الدلالة التقريرية إلى فضاءات دلالية تتعدد فيها الألوان والأشكال، مما يمنح المتلقي فرصة الإبحار خارج الحدود النمطية» (2).

وهكذا حظيت الجملة الطلبية باهتمام علماء اللغة والتفسير؛ لما فيها من تلون خطابي، وخروج إلى المعاني المجازية، وهذا من شأنه أن يجدد نشاط المتلقي، ويثير شعوره، ويحرك انتباهه، فينعكس ذلك على المخاطب، فيكون به أكثر تجاوبا واستجابة لتطلعات المتكلم(3).

---

(1) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة – في المعاني والبيان والبديع –، ص 70.

(2) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 70.

(3) بلقاسم دفه، بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية، ص 14.

والجملة الطلبية تضم : الاستفهام، والنداء، والأمر، والنهي، والدعاء، والعرض، والتحضيض، والتمني، والترجي [(1)].

وسأسعى لتحديد الأساليب التي وظفها أمية، ولتتبين طريقة تشكيله لها وما تولده من دلالات مجازية تتجاوز أغراضها الأصلية إلى التعبير عن تجربة الشاعر، خصوصا وأن شعره يتميز بتعدد موضوعاته مما يستوجب تنوع عواطف الشاعر وسعة خياله، ولعل الجملة الطلبية هي الأقدر على استيعاب هذه العواطف والأخيلة، وأكثر الأساليب حضورا في شعر أمية، الاستفهام، والأمر، والنداء، فيما تقل أساليب النهي، والتمني، وسأبدأ بأسلوب الاستفهام على أساس أنه يأتي في مقدمة صيغ الإنشاء الطلبي من حيث التواتر.

1-1-جملة الاستفهام :

الاستفهام أحد أساليب الإنشاء الطلبي في الجملة العربية و « الاستفهام والاستخبار بمعنى واحد، فالاستفهام مصدر استفهمت؛ أي طلبت الفهم، وهذه السين تفيد الطلب، وكذلك الاستعلام والاستخبار مصدر استعلمت واستخبرت »[(2)].

فالاستفهام أساسه طلب الفهم والعلم بالشيء، والفهم صورة ذهنية تتعلق بتفاعل المتلقي وما يتوقع أن يصدر منه على الصورة المطروحة أمامه، سواء كان الحكم يتأسس على اليقين أو يبنى على الظن [(3)].

وأهمية أسلوب الاستفهام تتمثل في ذلك الحوار الذي يقيمه المبدع مع المتلقي ليشكلا بذلك ثنائية؛ فالمبدع يشرك المتلقي في قراراته وبالتالي المساهمة في استمرارية حركة النص وبنائه .

والقدرة على التساؤل دليل على تمتع المبدع بمخزون معرفي، وقدرة على تصوير الأشياء الغائبة المراد كشف غموضها، وتسليط الدلالة على المفارقة التي لا

---

(1) ينظر : تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 124. وينظر : عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ت، ص 14.

(2) ابن يعيش، شرح المفصل، 150/5.

(3) ينظر : حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء – دراسة بلاغية جمالية نقدية –، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 69.

تتضح إلا بالسؤال، الذي يشكل حركة صادمة للمتلقي تنقله مـــن حالـــة الاطمئنـــان المعرفي، لحالة القلق والشك، وإن « الاستفهام مثلما يكشف عن موقف، يكشف أيضا عن نزوع الانسان نحو التعرف عن نفسه وعالمه ...» (1).

فالشاعر يعتمد هذا النوع من الأسلوب للرفع من شحنة المعاني التي يركز عليها إلى جانب كونه ينوع به الأسلوب والإيقاع الشعري، ولعل نجاح أسلوب الاستفهام في الكشف عن التجربة الذاتية التي يعيشها المبدع، يتوقف أساسا على مدى قدرة الشاعر على استعمال هذا النوع الفني من الأسلوب، وتوظيفه توظيفا جيـــدا، ويـــتم أســـلوب الاستفهام بأدوات يفضي تنوعها إلى تنوع الغرض البلاغي مـــن اســـتعمالها، وهـــي نوعان: (2)

-**النوع الأول** : الحروف، وهي : الهمزة، هل.

-**النوع الثاني** : الأسماء، وهي : ما، من، كم، أين، متى، أيان، كيف، أنى، أيّ.

وقد وردت جملة الاستفهام في أبنية متفرقة، بنسب متفاوتة، وأحيانا تـــرد فـــي بنيات أسلوبية متتالية في النص الواحد، فتسمه بمنزع تساؤلي، ولا يرجى مـــن وراء هذه البنية جواب، فهي مطلقة، مع غلبة ظاهرة للأداتين : هل، الهمزة.

يقول أمية (من الطويل) : (3)

بعيشكَ هل أبْصَـــرتَ أعجـــبُ منظـــرَا　　　على طولِ ما أبصرتَ من هَرمَيْ مصرَ
أنَافَـــا بأعنَـــانِ السَـــماءِ وأشـــرفَا　　　على الجَوّ إشرافَ السمَاك أو النّســـرِ

فأمية يعلي من شأن هرمي مصر ويعظمهما، وقد سبق الاستفهام بقسم (بعيشك) مما جعل جواب الاستفهام يكون بالنفي (لا)، ليؤكد التعظيم والتفخيم اللـــذين رمـــى إليهما بأسلوب لفظي مباشر.

وقال أمية في المدح (من المتقارب): (4)

مليـــــكٌ إذا فاخرتـــــهُ الملـــــوكُ　　　أعـــربَ عـــن سَـــبقهِ يعـــرُبُ

---

(1) حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، دار الثقافة، القاهرة، 1990، ص 02.

(2) ينظر : حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء – دراسة بلاغية جمالية نقدية –، ص 69–72.

(3) الديوان، ص 81.

(4) الديوان، ص 56 .

وأنّى يُداني الثريَا الثَرى وهل يَستَوي النُورُ والغَيهَبُ

وقال (من السريع): [1]

إنّا وهل تخفَى نُجوم الدُجَى لسنَا صغَارًا نُسَامُ الصِغَارَ

فالشاعر رفع من شأن ممدوحه وأثنى عليه، وأنزله منزلة لا يطالها غيره، فشتان ما بين ممدوحه الملك، وبين غيره من الملوك، وأكد هذا التعظيم والتفخيم بالاستفهام الذي غرضه النفي في بعد الثرى عن الثريا، وبعد منزلة النور عن الغيهب، وبروز نجوم الدجى بشكل جلي مبهر.

وقال أمية (من البسيط): [2]

مالي وللدهرِ أرضيهِ وَيسخطُنِي واستجُدُ لَه مجدًا ويَهتَدمُ

تَقلدتنِي ليَاليهِ مُوليةً كمَا تقلدَ نصلُ السيفِ منهزِمُ

يستعظم أمية فعل دهره ويستنكره على سبيل التعجب مما يلقاه منه، وهو يسائله موظفا الأداة (ما)، وهي تستعمل لغير العاقل، ويطلب بها السؤال عن معرفة حقيقة الشيء المستفهم عنه أو شرحه [3]، والاستفهام في البيتين لشدة ارتباطه بحالته النفسية يبدو حقيقيا، ويبدو أن أمية ينتظر جوابا.

وغير بعيد عن هذا قوله في الحكمة (من الطويل): [4]

أَلمْ تَرَ أَنّ الدّهرَ جَمّ صُرُوفه وَأنّ لَيسَ منْ شَيءٍ يَدُوم عَلَى الدهرِ

فَكَم فَرْحَة فِيه أَدْيلت بقَرحَةٍ وكَم حَال عُسْر فِيه آلت إلى اليُسر

فأمية قد خبر الدهر وصروفه، وأدرك أن دوام الحال معه مستحيل فنطق بالحكمة مستفهما بالهمزة.

وقال أمية (من المتقارب): [5]

ذكرتُ نواهُم لدَى قربهُم فجدُت بأدمُعِي الهُمعِ

---

(1) الديوان، ص 51 .

(2) الديوان، ص 75.

(3) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة –في المعاني والبيان والبديع–، ص 64.

(4) الديوان، ص 84.

(5) الديوان، ص 27.

فكيــــف أكـــونُ إذا هــــمْ نَــــأَوْا وهــــذا بُكــــائي إذْ هُـــم مَعِـــي

فالبيتين نقل تعبيري عن حالة وجدانية للشاعرالذي ارتبط وجوده بوجــود مــن يحب، وحين ذكر بأن الفراق سيحول بينهما جاد بأدمعه تحسرا وتألما، فهــو يــدرك واقعه الحاضر ويتساءل عن حاله في النوى موظفا (كيف)، ومستفهما فــي تشــكيل بنائي نفسي يحاول أن يرتفع عن الحالة الزمانية المؤقتة ليتصور الحال الأخرى، وهنا تبرز جماليته؛ إذ لم يعد مجرد مبالغة في النظم لشخص ما، إنمــا الجمــال البلاغــي للاستفهام يقوم على التناغم بين سياقات الأسلوب وموازاة الحالة النفسية.

وفي سياق آخر قال أمية (من الكامل): (1)

ما ضرّ من كملَــتْ مَحاســنُ وجهِــهِ لو كانَ يحسنُ في الصَنيعِ كمَا يُسيءُ

صدّر أمية البيت بأداة الاستفهام (ما)، وهي ذات إيحاء بديع في التــأثير جعلــت الاستفهام يخرج إلى التمني، فهو يتمنى أن تكون فاتنته التي كملت محاســن وجههــا تحسن في الوصال والتودد كما تحسن في صدها وغيره، ويتساءل عن الضرر الــذي يلحقها، والسياق يجيب بالنفي (لا يضرها شيء)، فاللغة البلاغية في هــذا الأســلوب تنسلخ إلى طريقة أسلوبية موحية لا تنشغل ببنية الظاهرة اللغوية لذاتها، ولكنها في آن معا تغوص في العلاقات الكامنة فيها.

وقال أمية على لسان إمرأة شبه طلعتها بغرة الشمس فاغتاظــت لتشــبيهه (مــن البسيط) : (2)

فهل للشّمس طــرفٌ مثــل طرفِــي ذَا إنْ كنتَ تَفهمُ معنى مــن مَعانيِــهِ
وَهَلْ لهَــا مثــل خَــدّي فــي تَــودُدِه أمْ هلْ لَها مثل قــدّي فــي تَثْنيَــهِ

وقال أيضا (من الطويل) : (3)

وقائلــــةٍ مَـــا بَـــالُ مثلــكَ خَـــاملاَ أأنت ضعيفُ الرأي أم أنت عَــاجزُ

---

(1) الديوان، ص 111.

(2) الديوان، ص 83.

(3) الديوان، ص 96.

فقلتُ لهَا ذَنبِي إلى القومِ أنّني لِمَا لَم يَحُوزوهُ من المَجدِ حَائزُ

فالتراكيب الاستفهامية التي ذكرها الشاعر لا ينتظر منها جوابا؛ لأنه والمتلقي يعرفان تمام المعرفة أن ما جاء به في هذه الأبيات لا يحتاج إلى تفسيرات، ولهذا فإن ورودها كان لغاية أسلوبية بالدرجة الأولى، لإثراء الأسلوب الشعري وتنويعه، ثم التأثير في المتلقي وجلب انتباهه وشد أسماعه.

وهذا التنوع في الأدوات الاستفهامية يعكس تنوع الدلالة لدى الشاعر، كما أنها انعكاس لشخصيته، وإبراز لحالاته النفسية.

1-2- جملة الأمر :

قعد النحويون أسلوب الأمر في صيغة فعل الأمر وحده، ونظروا إليه من جهة أحوال بنائه، وارتباط الضمائر والحروف بتلك الأحوال[1]، فهو عندهم : « صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء»[2]، ووسع البلاغيون دائرة أسلوب الأمر فربطوه بصيغ الطلب التي تدل على الأمر، وقعدوه –أيضا– بقواعد بلاغية على وجه الحقيقة، ثم أوجدوا له صيغا تخرج عن روح تلك القواعد فأطلقوا عليها ما عرف بالأمر المجازي[3]، وبذلك يكون الأمر –وفق الجمع بين الرؤى– « هو طلب الفعل على وجه التكليف والإلزام، بشيء لم يكن حاصلا قبل الطلب في وقته، على وجه الحقيقة أو المجاز »[4].

وللأمر صيغ أربع تولد نشاطات عاطفية، وحالات فكرية، وهي : صيغة الأمر المعروفة (فعل الأمر)، والفعل المضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعله، ولكن أسلوب الأمر لا يتقيد بمعيارية التركيب النحوي، وإنما تنزاح فيه اللغة في صيغ الأمر الحقيقي الأربع إلى اتجاهات جديدة، من الوجهة الأسلوبية فلا تقتضي الإلزام بتنفيذ الطلب المضمن في الجملة على وجه الإيجاب

---

(1) حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء – دراسة بلاغية جمالية نقدية –، ص 52.

(2) ابن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، ص 530.

(3) ينظر : حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء – دراسة بلاغية جمالية نقدية –، ص 52.

(4) نفسه، ص 52.

وبذلك اتسعت دائرة المعاني التي يدور عليها الأمر المجازي، وتعددت أساليبه في الإيحاء مما يدل على جمالية طرائق الأمر.

وعند تتبع أسلوب الأمر عند أمية نجد أن جملة الأمر من التراكيب اللغوية التي طوعها لخدمة مقاصده الدلالية، فعبر بها عن معان مختلفة ليست معاني المفردات، ولكنها تخرج عن هذه الظاهرة إلى دلالات ومضامين أخرى، ولذلك تتوسع آفاق التعبير أمام أمية.

وأبرز صيغة للأمر تجلية عند أمية صيغة فعل الأمر مع تنوع أغراضه بما يتناسب والموقف الخاص به.

يقول أمية في أبيات برز فيها أسلوب الأمر بوصفه مكونا أساسيا (من السريع):[1]

دُومُوا عَلى الهَجْرِ ولا تَرحَلُوا فَالبَيّنُ من هَجْركُم أَقْتَلُ
أو متعُوا اللّحظَ بكم لحظَةً وَبعدَهَا مَا شئْتُم فَافْعَلُوا

لقد وردت صيغة الأمر في صدارة البيتين (دوموا)، (متعوا)، وهي هنا تحمل معنى الرجاء والالتماس، وتكشف عن حاجة الشاعر لما يطلبه، وشدة تعلقه بمن يحب فهو يرضى بالهجر على مرارته بديلا عن البين الذي يقتله، وقد عمق المعنى بصيغة النهي (ولا ترحلو) – وهي الوجه الآخر للأمر – إنه يستعطف ويرجو، ويرضي نفسه بالذي يضنيها ويرهقها، وإن لم يجد طلبه هذا القبول، فهو يخير محبوبه برجاء الضعيف أن يمنحه فرصة الوصال ولو لحظة، وبعدها له الخيار فيما يفعل، فرغم صيغ الأمر الواردة من طرفه إلا أن الأمر ليس بيده، وهذا ما يؤكد عظمة أساليب العربية في جماليتها المثيرة.

وغير بعيد عن هذا المعنى قوله (من مجزوء الكامل):[2]

صلْ هائمًا بك مغرمًا أبكيتَ مقلتَهُ دمَا

---

(1) الديوان، ص 93.

(2) الديوان، ص 100.

دمـــــعٌ إذا مــــا قيـــلَ غَـــا   صَ وهَـــمّ أن يرقَـــى هَمَـــا

وقوله أيضا (من مجزوء الكامل):[1]

مــــلْ يــــا أخَــــا قــــيسٍ إذا   جئـــتَ الحَطـــيمَ وزَمزمَــــا

فلتُــــــبلغنّ عَشـــــيرتِي   أنّـــي قتلــتُ علـــى الحِمَـــى

عرّضـــــتُ قلبِـــي للحَـــا   ظِ ولـــم أَخَلهَـــا أســــهُمَا

فالأسلوب البلاغي هنا إنما هو انبثاق عاطفي، يؤديه السياق البلاغي واللغوي في صيغة أمر (صلْ، ملْ، فلتبلغن) تحمل الالتماس والرجاء.

ويظهر الأمر بشكل مهيمن في قول أمية (من الطويل): [2]

فدمْ وابقَ واسلمْ واستصلْ عزةً وصــلْ   وسُد وارقَ واغنَمْ واستزِدْ رفعةً وانْمُ

فلــم يتنــافَ اثنــان رَأيُــكَ والنَهْــيُ   وقــدْ يتنَــافَى اثنــان فعلُــكَ والــذّمُ

لقد سيطرت بنية الأمر على البيت الشعري الأول، فهي وحدة أساسية مطلقة تعلي من شأن الممدوح، وقد خرج فيها الأمر إلى معنى الدعاء، فأمية يدعو لممدوحه بصيغة الأمر ونوع في أساليبها.

وفي ذات السياق يقول (من الخفيف) : [3]

فَابقَ واســلَم للمُلــكِ عَينًــا وللإخـــ   ـــوانِ عَونًــا وللْمؤمِــل كنْــزًا

وزدْ الحاســـــدينَ للـــــذلِ ذلاً   كلّمَـــا ازدَدتَ أنـــت للعِـــزّ عِـــزًا

وقال أمية ينصح ويوجه بأخذ الحذر من الناس، بعد خبرة حياة (من الطويل): [4]

فجانبهُم مَا استطعتَ واقبلْ نَصــيحَتِي   ومن لمْ يُطِع يومًا أخَا النصــحِ ينــدَمِ

وإنْ لم يكن بدّ مــن النّــاس فــالقَهُم   ببشرٍ وصُن عــنهُم حَــديثَك واكْــتُمِ

وقال مخاطبا ممدوحه (بحر الوافر): [5]

فَقَـــر بِمُلكِـــكَ المَحـــرُوسِ عَينًــا   فَقَـــد أَمِنْـــتَ قَواعِـــدُه الـــزَوَالا

---

(1) الديوان، ص 101.

(2) الديوان، ص 75.

(3) الديوان، ص 36.

(4) الديوان، ص 59.

(5) الديوان، ص 124.

وَلا تُؤلمُـــــــكَ حَادثَــــــة أَلمَــــــت فَأوشَــك رَيبُهَــا عَنــكَ انْتِقَــالا
وَكُــن كَالشّــمسِ إذْ تَــدنُو شُــعَاعًا لمُبصِـــرهَا وَلا تَــــدنُو مَنَــــالا

فأمية في الأبيات ينصح ويوجه من باب الخبرة الحياتية، والحكمة التي تكسبها الأيام للمرء، وجمالية هذا الشكل الفني البلاغي تتركز في التخصيص النوعي للفعل المطلوب اتباعه.

ومن خلال كل النماذج الشعرية السابقة أكد أمية أن جملة الأمر ليست جملة لغوية صماء، وإنما هي جملة فاعلة وحيوية في استحضار المعاني المتعددة وبيان وظيفتها، وهو الأمر نفسه الذي عليه الدراسات الأسلوبية الحديثة.

1-3- جملة النداء :

النداء « هو طلب موجه من المنادي إلى المنادى بواسطة بنية تركيبية ندائية تشمل من حيث الأصل على أحد حروف النداء »(1).

ولتحقيق هذا الأسلوب الإنشائي، يستعمل النحاة مجموعة من الأدوات صنفوها على الشكل الآتي : (2)

-صنف لنداء القريب، الهمزة وأيّ، والصنف الثاني لنداء البعيد، ويتمثل في : يا، هيا، آ، وا، والصنف الثالث : لنداء القريب والبعيد معا، ويشمل على : أيا.

وهذه الأدوات وضعت لأصل طلب الشيء في الخارج؛ بمعنى آخر يطلب بها الداعي إقبال المدعو من خلال البنية التركيبية الندائية، لأن الأداة الواحدة قد تستخدم في عدة تراكيب، ويتكون معناها الوظيفي تبعا لكل بنية تركيبية تدخل فيها.

ومن خلال دراسة شعر أمية تبين أن (يا) هيمنت على باقي الأدوات الأخرى وتعود هيمنتها إلى كونها تحتل الصدارة، بحيث تواترت في الديوان أكثر من بقية الأدوات الأخرى، ولا غرابة في هذا، لأن (يا) هي أم حروف النداء، وهي كما يقول النحاة « حرف موضوع لنداء البعيد، حقيقة أو حكما، وقد ينادى بها القريب توكيدا،

---

(1) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 131، 132.

(2) حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء – دراسة بلاغية جمالية نقدية –، ص 93، 94.

وقيل : هي مشتركة بين القريب والبعيد، وقيل بينهما ...وهي أكثر أدوات النداء استعمالا، ولهذا لا يقدر عند الحذف سواها »[1].

ومن الملاحظ أن الشاعر هو الذي أنجز فعل النداء، إنه الباث الوحيد للنداء، في حين نجد اختلافا في الشخصيات المستقبلة للنداء، ومما لا شك فيه أنّ هذا النوع الأسلوبي يرتبط بنفسية المبدع ارتباطا وثيقا؛ لأنه يكشف عن دلالات تفجر ما بداخل وجدان الشاعر، فهو لا يهدف من وراء هذا النداء، المعنى الأصلي المستعمل لنداء من كان قريبا أو بعيدا بقدر ما هو تعبير عن الحس الشعري الذي يعمل داخله ويحرك وجدانه، يقول أمية (من الكامل) : [2]

يَا شَاكيًا عنَتَ الزَّمَان وجَورَهُ ... أَلَمِمْ بــه تُلمِمْ بمشكَى الشَاكِي

يَا أرضُ لولا حلمُه ووقَارُه ... ما دمتِ ساكنةً بغيرِ حَرَاكِ

يا شمسُ لو وَاجهتِ غُرةَ وجهِهِ ... لستَرتِ نُوركِ دُونهَا وسنَاكِ

يا سحبُ لو شاهدتِ يومَ النّدَى ... لحقَرتِ جُودَكِ عندَهُ ونَدَاكِ

اتخذ أمية من صيغة النداء التي تتوالى في مطالع أبياته سبيلا للإعلاء من شأن ممدوحه، فهذه الصيغة هي المكون التركيبي الأساس في القصيدة، والملاحظ أن المنادى يتعدد، فهو (الشاكي، الأرض، الشمس، السحب)، وممدوحه يعلو منزلة وفضلا على كل منها، ويغدو تكرار النداء في هذا المعنى للمبالغة، وزيادة في إرساء التأثير في النفس.

وتبرز –أيضا– صورة الثناء والمبالغة في مدح الممدوح، لتعظيم شأنه وعلو قدره، ما تكرر في قوله (من السريع) : [3]

يا ملكًا مذ خلقتْ كفُهُ ... لم تُدرِ إلا الجُودَ والبَاسَا

إنّ النجومَ الزهرَ فـي بُعدهَا ... قد حسدَت في قربِكَ النّاسَا

وفي قوله (من الكامل) : [4]

---

(1) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص 488.

(2) الديوان، ص 157 .

(3) الديوان، ص 71 .

(4) الديوان، ص 112 .

يا ابن الـــذّين بجُـــودهِم وسَـــماحِهِم جُبرَ الكَســـيرُ وســـدّ فقـــرُ المفلـــسِ
الضَـــاربينَ بكـــلِ أبـــيضٍ مخـــذَمِ والطَـــاعِنِينَ بكـــلّ أســـمرٍ مُـــدعِسِ

وفي صورة بلاغية أخرى نجد أمية يوظف النداء، لتكــوين مجموعــة معــان شعورية ذات طاقات ومضمونات إيحائية لا حدود لها.

يقول أمية (من السريع) : [1]

يـــا موقـــدًا بـــالهجرِ فـــي أظلِعِـــي نـــارًا بغيـــرَ الوصـــلِ لا تَنطفِـــي
إن لـــم يكـــنْ وصـــلٌ فعـــدْنِي بـــه رضـــيتُ بالوعْـــدِ وإن لـــمْ تَـــفِ

تتضافر في هذه الصورة عناصر فنية كثيرة أعطتها جماليتها الخاصــة، بحيــث نجد التكامل في رسم الصورة من خلال القدرة على إظهار جزئياتها التي يتصــدرها المنادى (يا موقدا) الذي أوقد النار في نفس الشاعر (بالهجر) ليزيدها اتقادا في أضلع الشاعر، وهو مكان الاشتعال والوسيلة الوحيدة التي تطفئ النار وتخمدها هي الوصل، وضعف الشاعر أمام هذا المنادى، وعدم إدراكه للوصل جعله يرضى بالوعد، فنــداء الشاعر فيه حرقة مستغيث.

وفي صورة أخرى نجد النداء يشكل بنية تركيبية يتعالق فيها البعدان الإيقاعي والدلالي، لنسج تفاصيل الحالة النفسية للشاعر، يقول أمية (من مجزوء الكامل) : [2]

يـــــا غائبًـــــا جعـــــلَ العِتَـــــا بَ إلـــــى القطيعَـــــةِ سُـــــلمَا
اســـــلَمتَنِي لجـــــوَى الصَـــــبَا بـــــةِ يَـــــومَ رُحـــــت مُســـــلمَا

فقد صدر أمية البيت بنداء أبان عن العناصر النفسية الداخلية المحركة لشــعوره إزاء هذا الغائب الذي قاطعه وأسلمه لنار الصبابة.

وغير بعيد عن هذا نداؤه لقومه ضعيفا مستغيثا، يقول (من المجتث) : [3]

يـــــا قـــــومُ هـــــل لفُـــــؤادِي ممـــــــا يجـــــــنّ خَـــــــلاصُ
إنّـــــــي بُليـــــــتُ بِظَبـــــــي فـــــي القُـــــرب منـــــه اعْتَيَـــــاصُ

---

(1) الديوان، ص 31 .
(2) الديوان، ص 101 .
(3) الديوان، ص 150 .

وفي مظهر بلاغي آخر خاطب أمية البرق مناديا (من الوافر): [1]

ألا يـــا بـــرقُ بلـــغ دَار قَـــومِي   ســلامَ شَــجٍ كَــواهُ الشــوقُ كَيّــا

وبَلغهُـــم بـــأنّي فـــي بـــلادٍ   مَــلأتُ بهــا مــن الــدّنَيا يَــديّا

فالسياق بمكوناته اللغوية وعناصره الفنية يبرز أن النداء يتجه إلى معنى مجازي في التمني لا النداء الحقيقي، فأمية حيال البعد لجأ إلى البرق وبثه سلامه وخطابه لقومه في صورة بلاغية مشحونة بعفوية، وهذا ما أكسبها جمالا.

وفي سياق آخر وظف أمية أسلوب النداء من منطلق الحكمة بعد خبرة وتجربة في الحياة، قال (من السريع): [2]

يــا مــن يخــوضُ البحــرَ مقتحمًــا   مَــا بــينَ لُجتــهِ إلــى الشَــطّ

لا يطمعنّـــكَ مـــا حَبَـــاكَ بـــه   فــالبحرُ يأخــذُ ضِــعفَ مَــا يعطِــي

وقال (من الخفيف): [3]

أيّهَــا المُبتَغِــي مناصًــا مــن المَــو   ت رُويــدًا فــلاتَ حــينَ مَنَــاصِ

قهــرَ المــوتُ كــلّ عــزّ وأوهَــى   كــلّ حِــرْزٍ وفَــضّ كــلّ دَلاصِ

فالنداء في السياقين يتضمن تحذيرا صادقا لتوجيه مسار الحياة، وقد استخدم مفردات بليغة ليحذر من غدر البحر، كما عبر بقوة عن سلطان الموت، وضعف البشر أمامه فالموت يبلي عمر الإنسان ويحكم عليه بالموت في نهاية الأمر، مثلما أودى بصديقه العامريا وبأبي حفص فرثاهما مصدرا قوله بالنداء (من الخفيف): [4]

أيّهَــا الــدهرُ خُنتَنِــي فِــي صَــديقٍ   كــانَ إن خَــانني الصَــديقُ وَفيَــا

ليــتَ إذْ سُــؤتَنِي بأخــذِكَ أحبَــابِي   جميعًــا تركــتَ لــي العَامِريَــا

وقال (من الوافر): [5]

أبَا حَفْـصٍ ذَّهبْـتَ بِحُسـنِ صَّـبرِيْ   وَبِنْتَ فَبَانَ عَـن عَينِـي غُمُوضِـي

---

(1) الديوان، ص 20 .

(2) الديوان، ص 151.

(3) الديوان، ص 151.

(4) الديوان، ص 80.

(5) الديوان، ص 115.

فالنداء في السياقين يتجه للتعبير عن حالة شعورية حزينة جــراء الفقــد وألــم الفراق.

وفي أبيات أخرى عند أمية يتكرر المنادى اسم العلم، للتعبير عن مختلف المعاني والدلالات، وقد وردت في سياقات مختلفة بحسب مقتضيات التعبير ومتطلبات الدلالة. يقول :

أبَا القَاسمِ اشــرَبْ واســقنيهَا سُــلافةً صفت فأتتْ تحكِي ودَاد أبِي الجَيْشِ[1]

يَا عَــزّ عَــزّ الوجــدُ صَــبْرِي بِمَــا أصْــبحَتِ مِــن حُســنِكِ تُبدِينَــهُ[2]

أبا الضَــوءِ وافَــانِي كتَابُــكَ يزْدَهِــي به النَثرُ من تِلكَ البلاغَــة والــنّظمِ[3]

عبــــــدَ العزيــــــزِ خَليفتِــــــي ربّ الســــمَاءِ عليــــكَ بعــــدِي[4]

ففي سياقات كان يذكر أداة النداء، وفي أخرى كان يحذفها، ومعلــوم أن حــذف الأداة يحمل معنى القرب، فكأن لا مسافة بينهما، مثلمايحمل في هذا الموضع التحسر والتفجع يقول (من الوافر) : [5]

ســوَابقَ عَبرتِــي سُــحِي وفِيضِــي وإن تَغــضُ الــدُموعُ فَــلا تَغِــيضِ

فَقدْ أَخــذَ الــرّدَى مــنْ كــانَ منــي بِمنِزلَــة الشّــفَاءِ مــن المَــرِيضِ

يخاطب الشاعر وينادي العين، باعتبارها الأداة الفاعلة في توليد معاني الأســى والألم والحزن، فهو يعبر عن حالته النفسية التي تظهر في سياق الكلام مــن دلالــة الألفاظ المستعملة. إنه ينظم في غرض الرثاء، وهو لا يقصد استدعاء العين بقدر مــا يريد أن يبرز تجربة مريرة أحسها، ولهذا كان حذف الأداة أبلغ.

وكل النماذج السابقة تؤكد أن النداء عند أمية أدى وظيفته الفنية الدلالية بصــورة إيجابية، واستطاع الشاعر تطويع الصياغة بما يخدم المعنى، وهذا مــا مــنح شــعره ملمحا أسلوبيا واضحا على مستوى تعدد الأساليب وطريقة استخدامها.

---

(1) الديوان، ص 149.

(2) الديوان، ص 25.

(3) الديوان، ص 73.

(4) الديوان، ص 144 .

(5) الديوان، ص 115.

1-4- جملة النهي :

النهي هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة وهي اقتران الفعل المضارع بـ(لا) الناهية[1].

وقد ذكر **السكاكي (ت 626 هـ)** النهي بقوله: « للنهي حرف واحد وهو (لا) الجازم، في قولك: (لا تفعل) والنهي محذو به حذو الأمر في أنّ الأصل استعمال (لا تفعل) أن يكون على سبيل الاستعلاء بالشرط المذكور، أي أن يكون الناهي أعلى درجة وشأنا من المنهي في واقع الأمر، وليس دعاء فإن صادف ذلك أفاد الوجوب، وإلا أفاد طلب الترك فحسب»[2].

بمعنى أن الناهي إذا لم يكن في مقام الاستعلاء فإن أمره لا يفيد الوجوب، ويخرج بذلك عن المعنى الأصلي إلى الدلالات الفرعية الأخرى كالدعاء والالتماس ... وغيرها.

والمتتبع لدلالات النهي في تراكيب أمية يجد أنها لا تكاد تأتي في معناها الأصلي، بل طرقت دلالات متنوعة، ومعاني متعددة حسب السياق الذي وردت فيه، يقول أمية (من البسيط) : [3]

لا تسألِ النّاسَ واسْألنِي بشَأنهِم وأكثرُ النّاس أحياءٌ كأمْوَاتِ

واصغِ نحوي وانصِت لي فإنّي قدْ أرعيتَ قولكَ إصغائِي وإنصَاتِي

صاغ أمية هذه الأبيات جوابا عن أحجية، والمتمعن للقصيدة بأكملها يبدو له أن البيت الأول الذي ذكر متضمن حل أمية للغز المقدم له، وواضح أن القصيدة ليست جوابا فقط عن أحجية بل فيها كذلك طرح لأحجية، وقد صاغ أمية فكرته في أسلوب من النهي خرج عن مقتضى الظاهر الجاد الملزم، إلى آفاق أخرى ظهر من خلالها حكيما خبيرا بأمور الناس وأحوالهم، وظهر أنه في مستوى من يحاجيه.

---

(1) بلقاسم دفه، الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد آل خليفة –دراسة نحوية دلالية–، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2010، ط1، ص 103.

(2) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 137.

(3) الديوان، ص 33.

وفي قول آخر يظهر أمية أيضا حكيما نصوحا، قال (من البسيط): (1)

لا تقعُــدنّ بكَســرِ البيــتِ مكتئبًــا يَفنَى زمانُــكَ بــين اليــأسِ والأمَــلِ
واحتلْ لنفسِكَ في وَجهٍ تعــيشُ بــه فإنّ أكثــرَ عَــيشِ النّــاسِ بالحيّــلِ
ولا تقلْ إنّ رزقِي ســوفَ يــدركُنِي وإن قعدتَ فلــيسَ الــرزقُ كالأجَــلِ

لقد خرج النهي (لا تقعدن)، (لا تقل) عن غرضه الأصلي، ليدل علــى توجيــه وعتاب على سبيل النصح والإرشاد لهذا المكتئب بين اليأس والأمل، الــذي ينتظــر رزقه، فأمية إذا نوّع بين النهي والأمر (واحتل)، للتنبيه واستنهاض الهمة والإرادة.

وفي سياق آخر يتجه أمية بالنهي إلى تهجين الفعل من صاحبه، يقول (من البسيط): (2)

لا تكــذبنّ فمَــا عصــرٌ بمرتجــعٍ إذا تَــولَى ولا يــومٌ بمــرَدُودِ
لا تتركِ الماءَ عِــدّا فــي مشَــارعِه وتطلبِ الــرَيّ مــن صُــمِ الجَلامِيــدِ

ويتخذ أسلوب النهي سبيلا آخر في المعنــى ينتهــي إلــى تأكيــد دوام الشــيء واستمراره، يقول (من المديد) : (3)

لا تظنُــوا الــدمعَ يُطفِــي مَــا ضُــمِنَتْ مــن حَرّهــا الكَبِــدُ
إنّ نيــرانَ الهــوَى أبــدًا بميــاهِ الــدمعِ تَتقِــدُ

فجمالية هذا الأسلوب تكمن في التعبير المعجز الذي صور الحالــة الشــعورية المتدفقة المتجددة مع الدمع، فالنهي (لا تظنوا) غرضه النفي، وليثبت أميــة المعنــى أكثر وظف التوكيد (إنّ) ليدل أكثر على الثبات ودوام اتقاد نيران الهوى بالدمع.

وقال أمية (من البسيط): (4)

لا تعتَبُــونِي علــى أنْ أزورَكُــم وقــد تَمنعْــتُم عنّــي بِحجَــابِ

وقال في شوق وحنين إلى مصر (من البسيط): (5)

---

(1) الديوان، ص 100.
(2) الديوان، ص 52.
(3) الديوان، ص 97.
(4) الديوان، ص 133.
(5) الديوان، ص 22.

أقولُ لا تبعُدِي يًـا مصـرُ مـن بلـدٍ فيه الهوَى لشديدِ الشـوقِ مفتـونُ
ولو قَـدرتُ ركبـتُ البـرقَ مُسـتبقًا إلـيكم وتركـتُ العِـيسَ للبَـينِ

تلك هي أبرز وجوه المعاني التي خرجت إليها أساليب النهي المجازي، وكلها أكدت أن اللغة الفنية متعددة النظم وإدراكها لا يتم بصورة آلية، ومستوياتها تحمل معاني واسعة من المعاني الجمالية.

1-5- جملة التمني :

التمني هو طلب شيء يستحيل تحقيقه، أو طلب شيء ممكن غير مطموع في نيله[1]. وبالتالي ميّز البلاغيون بين نوعين من التمني، تمن مستحيل، وتمن بعيد الوقوع، وكلاهما لا يرجى حصوله، وأداتهما هي (ليت)، وهي تدخل على الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر، فتؤثر عليهما؛ حيث تنصب المبتدأ ويكون اسمها، وترفع الخبر ليكون خبرها، ويتحدد معنى ليت انطلاقا من السياق. وإلى جانب ليت نجد أدوات أخرى تفيد نفس المعنى، ومنها (لو، لولا، هل، لعل)، ولا يتمنى بهذه الأدوات إلا في المعنى المقطوع بعدم وقوعه لئلا تحمل معانيها في التمني على معانيها الأصلية، مما يبرز الفرق بين الجوهر والعرض [2].

والتمني من الأساليب التي تغوص في أعماق النفس؛ لتكشف عن رغباتها ومطامعها ولذلك فهو أعظم من أن يحتويه أسلوب ذو اتجاه واحد، أو أسلوب مباشر، فلا بد أن يتجه إلى أسلوب متنوع يغوص في أعماق الدلالة، وهذا ما ذهب إليه أمية حين نوع في أساليبه، يقول (من السريع) : [3]

إنّ النجـومَ الزهـرَ فـي بُعـدهَا قـد حسـدَت فـي قربِـكَ النّاسَـا
وودتِ الأفـلاكُ لـو أنّهَـا تحولَـت تحتَـكَ أفرَاسَـا
كمَـا تمنّـى البـدرُ لـو أنّـهُ عَـاد لنِشَـابكَ بَرجَاسَـا

---

(1) ينظر : بلقاسم دفه، الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد آل خليفة -دراسة نحوية دلالية-، ص 260، 261.

(2) ينظر : حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء – دراسة بلاغية جمالية نقدية –، ص 87.

(3) الديوان، ص 71 . البرجاس: هدف ينصب على رمح أو سارية.

فالأسلوب هنا يتجه إلى إشعار المخاطب بعزة المتمني وندرته، وبهذا يبرزه بصورة عزيزة عظيمة. وقد حرص أمية على أن يكون التمني من غير العاقل، فهو من (النجوم، الأفلاك، البدر) وكلها في العلياء مكانة وعظمة، وهي تود لو تنزل وتقترب منه وتخالطه، وبهذا انتج الأسلوب البلاغي معنى العزة في المتمني.

وقد ساق أمية هذه الصورة في نسق آخر، فقال (من الكامل): [1]

هذي النجومُ الزهرُ لو تُعطَى المُنَى لسمَتْ إليك فقبلتْ يُمنَاكَ

والسحبُ لو تستطيعُ جاءَك وفْدُهَا ضمْآنَ يَستسْقيكَ مَاءَ ذَراكَا

لقد خرج أمية عن التمني المألوف من العاقل واتجه لغيره، لإبراز صورة المعنى على جهة المبالغة، فالنجوم الزهر التي تعلو ولا يعلى عليها تود لو تسمو إلى عليائه فتقبل يمينه، والسحب التي تغدق بخيراتها فتسقي وتروي كل ما تقع عليه، تود لو تستسقي منه فتكف ضمأها الذي لا يرويه ماؤها. فعزة الممدوح ومكانته دفعت أمية إلى إيحاء بعيد، وهنا تكمن جمالية أسلوب التمني.

وفي صورة أخرى تتصل بأعماق النفس الانسانية وما يخالجها، يقول أمية (من الخفيف) : [2]

وجرىَ في دَمِي ودادُكَ جَرْيَ الـ مَاءِ في عُودِه فخَالطَ لَحمِي

فلو أنّي أُعْطَى المُنَى لتمَنَيـ تُك حَظِي من الزمانِ وقَسمِي

لقد اتكأ أمية على التشبيه للتعبير عن المزج واختلاط المحب بالمحبوب، وسيطرة الوداد عليه، فهو يجري في دمه ويسري في سائر عروق جسده، كما يجري ويتغلغل الماء في عوده، والمحب أمام هذا الوجد والوداد الذي لم يتمكن من مدافعته يظهر ضعفه، لأن الأمر ليس بيده، فلو يعطى المنى لتمنى أن يكون محبوبه هذا حظه ونصيبه المحقق، وبهذا التمني أخرج المعنى بصورة حققت البلاغة والجمال معا.

وفي موقف آخر قال أمية (من البسيط): [3]

---

(1) الديوان، ص 54 .

(2) الديوان، ص 79.

(3) الديوان، ص 76.

إيه أبَا الضَوءِ هل يقضِي اللّقَـاءُ لنَـا وبيننَـــا اللّـــجُ والأمـــواجُ تلـــتطِمُ

يخاطب أمية أبا الضوء متمنيا لقاءه، وقد وظف (هل) لتقوم مقام (ليـت)، وهـو يتمنى شيئا مقطوعا بعدم وقوعه لأن اللج والأمواج تقف حائلا بينهما.

ومما تقدم يتضح أن أسلوب التمني إنما هو أسلوب جمالي فني لغـوي، يجعـل التراكيب أعظم من أن يحتويها أسلوب ذو اتجاه واحد، أو أسلوب مباشر.

2-الجملة غير الطلبية :

الإنشاء غير الطلبي هو ما لم يستدع مطلوبا غيـر حاصـل وقـت الطلـب[1]، ويتحقق وجود معناه في الوقت الذي يتحقق فيه وجود لفظه[2].

وهذا القسم من الإنشاء لم يحفل البلاغيون بمباحثه، ووجههم في ذلك أنّـه لـيس مما تتوارد عليه المعاني، فتجعله من الأساليب الغنية ذات العطاء والتأثير. فالقسم هو القسم، والتعجب هو التعجب، ونحو ذلك أيضا[3]، وربما أخرجوه من أحياز البلاغـة لقلة الفوائد البلاغية في صيغه وأساليبه[4]، فهم لم يعنوا به؛ إذ لم يروا فيه نكتة بلاغية تستحق الذكر والاهتمام[5].

أما المحدثون فقد اشتدت عنايتهم بضروب الأقوال جميعا على اختلاف وظائفهـا وتعدد أغراضها، والإنشاء غير الطلبي عندهم عبروا عنه بالإفصاح[6]، ووظفوه فـي دراساتهم، ومنهم من يستعيظه بالانفعال لأنه أدل على القصـد وأقـوى فـي البيـان لانطباق لفظه على معناه[7].

---

(1) ينظر : بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، منشورات جامعة طرابلس، كلية التربية، ط 1، 1977، 621/2. وينظر : بلقاسم دفه، الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد آل خليفة -دراسة نحوية دلالية-، ص 35-40.

(2) ينظر : نفسه، ص 35- 40.

(3) ينظر : محمد أبو موسى، دلالات التراكيب -دراسة بلاغية-، مكتبة وهبة عابدين، ط 2، 1987، ص 192.

(4) ينظر : يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، ص 57.

(5) ينظر : محمود أحمد نحلة، علم المعاني، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص 107.

(6) ينظر : تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 244.

(7) ينظر : محمود أحمد نحلة، علم المعاني، ص 07.

أما أقسام الإنشاء غير الطلبي فهي لم تقر على وجهة واحدة؛ حيث وقف الباحثون إزاءها بين مضيق لدائرتها وموسع. **فعبد السلام هارون** يحددها بأفعال المقاربة، وأفعال التعجب، والمدح والذم، وصيغ العقود، والقسم، وربّ، وكم[1].

ويحددها **أحمد الهاشمي**، بالأقسام التالية : المدح والذم، والعقود، والقسم، والتعجب، والرجاء، وربّ، ولعل، وكم الخبرية[2].

والمتفحص لشعر أمية يجد أنه استخدم أساليب الإنشاء غير الطلبي، إلى جانب الأساليب الأخرى، وتتردد أنواعه المتعددة في قصائده ولكنها لا تتواتر كثيرا؛ إذ نقع عليها في بعض القصائد، ولا تقع بكثافة عالية في الخطاب الواحد.

2-1-جملة التعجب :

التعجب أسلوب انفعالي قائم بذاته، وهو « نتيجة طبيعية لما يخالج النفس من انفعالات وأحاسيس إذا بهرها مشهد رائع، أو هزّ أغوارها خبر فاجع، فهو ينتج عن المفاجآت والغفلات ووقوع العين على ما يخالف العادة أو يفوق التصور»[3]. ويعبر عنه بإحدى الصيغتين قياسا، وسماعا حينا آخر، والصيغتان السماعيتان تتمظهران كما يلي :

-ما أفعَلَهُ :

وهي صيغة التعجب القياسية الأساسية التي يكثر دوارنها في العربية[4]. وهذه الصيغة عبارة عن مركب تام ساقه النحويون على سبيل التركيب الإسنادي، وقد تصدرتها (ما) بفضل ما فيها من « إغراق في الإبهام وإيغال في التنكير والاستغلاق»[5]. فقد أهلتها هذه الميزات مما منحها حق الوقوع في موقع المبتدأ، زيادة على ما تمتاز به من سمة صوتية في ألف المد التي تمكن الصوت من أن ينطلق مع انفعالات التعجب. وتعقب (ما) أفعل التعجب على الموالاة لترفع اللبس

(1) ينظر : عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 13.

(2) ينظر : أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 69.

(3) جميل علوش، التعجب :صيغه وأبنيته، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000، ص 14.

(4) ينظر : شوقي ضيف، تيسرات لغوية، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص 30.

(5) جميل علوش، التعجب : صيغه وأبنيته، ص 20.

عنها وتزيل الإبهام، ويبلغ بذلك الأداء النغمي ذروته في مطلع الجملة « وقوة النغمة في الجملة، التعجبية تتناسب طرديا مع مدى الابهام الذي تشمل عليه، ولا شك أن ذروة هذا الإبهام تتمثل في (ما)، التي هي روح الجملة التعجبية وقلبها الخافق. أما (أفعل) فهي بيانها ولسانها الناطق»[(1)].

-أفعِل به :

لقد أجمع النحاة على فعلية الصيغة، والمتداول في إعرابها أن (أفعل) : فعل ماض جاء على صورة الأمر لإنشاء التعجب، والباء حرف جر زائد، والضمير فاعل مجرور لفظا مرفوع محلا، أو : فاعل مجرور وعلامة جره الضمة المقدرة منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة حرف الجر الزائدة [(2)].

أما عبارات التعجب السماعية فهي مطلقة لا تحديد لها ولا ضابط، وهي متروكة لمقدرة المتكلم، ومنزلته البلاغية، ولا تفهم إلا بتظافر القرينة [(3)]. ومن صورها : الاستفهام التعجبي، النداء التعجبي، التعجب بـ (كفى) وما بمعناها، التعجب بإدخال ربّ على الضمير وتفسيره بالتمييز، التعجب بـ (لله دره)، التعجب بلام القسم، التعجب ببعض المصادر النائبة عن أفعالها : (سبحان الله ومعاذ الله، وويله وويحه)، والملاحظ أن هذه الصيغ تحمل معنى التعجب من خلال استعمالها، بحيث تفرغ العبارة من معناها الأصلي لتدل على المعنى التعجبي.

وقد وردت صيغ التعجب القياسية والسماعية في شعر أمية بأنماط مختلفة ودلالات متباينة.

أ-التعجب القياسي :

ورد هذا التعجب بصيغة (ما أفعله)، و(أفعل به)، ومن شواهده ما قاله معبرا عن حالته الوجدانية في الليل (من السريع): [(4)]

---

(1) نفسه، ص 22.

(2) عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف المصرية، القاهرة، ط9، د ت، 344/3.

(3)عباس حسن، النحو الوافي، 340/3.

(4) الديوان، ص 107.

مـــا أطــولَ اللّيــلَ إذا لــم يَـــزُر وأقصــــــــرَ اللّيـــــــلَ إذا زَارَا
كأنّمــــا لَيلِــــي فـــــي حبــــهِ يجــرِي عَلــى مَــا شــاءَ واختَــارَ

تتكون جملة التعجب من (ما)، وفعل التعجب (أطول)، والمتعجب منـه (الليـل) ورد منصوبا على أنه مفعول به، والشاعر يتعجب من زمن الليل، فمع أنه يفتـرض أنه ليل واحد مدته لا تتغير إلا أنه يحس أنه طويل إذا كان منفردا بعيدا عمن يحـب، والليل ذاته يكون قصيرا ويمر متعجلا إذا زار الحبيب حقيقة، أو حتى في الحلم، كما ورد التعجب متلاحقا في جمل معطوفة أغنت المعنى وأثرت الدلالة، قال أمية (مـن الهزج): (1)

بنفســـي أنــــتَ مَـــا أزكَـــى ومَــــا أذكَـــى ومَـــا أنَبــــلَ
ومـــــا أغـــــزَرَ مــــا أُوتيـــــتَ مـــن عِلــمٍ ومـــا أكْمَــــلَ

لقد توزعت صيغ التعجب على مساحة البيتين مترابطة فيما بينها بالعطف، وهي على التوالي: (ما أزكى، ما أذكى، ما أنبل، ما أغزر، ما أكمل ...) يتقدمها المبتـدأ (ما) ويلحقه فعل ماض فاعله مضمر فيه، والمفعول به واحد متعلق بها جميعا، هـو الاسم الموصول والجملة التي تكمل معناه (ما أوتيت من علم)، وقد أفضـى تعـدد صيغ التعجب وامتدادهما على البيتين إلى تعزيز عمق الدلالة وشعريتها، بـدلا مـن الدفع بها نحو الوضوح والبيانية المباشرة.

كما ورد التعجب بصيغة (أفعل به) في مرثيته الميمية، قال (من الطويل): (2)

رُزئتكِ أحنَى النّـاس بِـي وأبَرّهـــمِ وأكْبِر بفَقْـدِ الأمِ رُزءًا وأعْـــظِمِ

اتكأ أمية على صيغة التعجب (أفعل به) لتعبر عن الرزء الذي أثقل على نفسه في فقد أحن الناس به وهي أمه، بعد أن تبين له فعليا أن الرزء فـي فقـد الأم أشـد وأقسى مما كان يظن، فاستعظم الأمر وهاله المصاب، وعبر عنه بالصيغة التعجبية (وَأَكْبِرْ بِفقدِ الأم رزءً وأعظم).

---

(1) الديوان، ص 55.

(2) الديوان، ص 57 .

ب-التعجب السماعي :

ورد هذا النمط بصيغ مختلفة، وعبر عن مواقف متباينة، ومنها قول أمية متعجبا من القوة التي تخرج من الضعف (من السريع): (1)

عجبتُ مــن طرفِـكَ فــي ضُـعفِهِ كيــف يصــيدُ البطــلَ الأصْــيدَا
يفعــلُ فينَــا وهــو فــي جَفنِــهِ مَــا يفعــلُ الســيفُ إذا جُــرِّدَا

لقد عصف الهوى بالشاعر فنطق متغزلا (عجبت من طرفك ...)، فهو يقر بأنه خر صريعا أمام طرفها، ويتعجب من هذا الطرف اللطيف الضعيف، كيف يمتلك هذه القوة كلها فيصطاد ويغرق في الصبابة.

وفي موقف آخر تعجب من العود الذي طال الغناء عليه، فهــو لا ينفــك عــن الطرب رطبا ويابسا، قال (من مجزوء الكامل): (2)

عجبًــا لهــذَا العُــودِ لا ينفــكُ عــن غَــردٍ مُــؤانِس
شَــدَتْ الحَمَــامَ عليــهِ رَطبًــا والغَــوانِي وهُــو يَــابِس

وقال متعجبا من صديق ثقل على نفسه وعلى الأرض والجبال (من الخفيف):(3)

لي جليسٌ عجبتُ كيــف اســتطاعَتْ هــذه الأرضُ والجبــالُ تُقلّــهُ
أنــا أرْعَــاهُ مُكرهًــا وبِقلبِــي منــهُ مَــا يتلــفُ الحيــاةَ أقَلُــهُ
فهُو مثــلَ المَشــيبِ أكــرهُ مَــرْآهُ ولكــن أصُــونُه وأُجِلُــهُ

2-2-جملة القسم :

يعتبر القسم من أساليب توكيد الكلام، وبه يتم تأكيد شيء ما للسامع عن طريــق الحلف، وهو « يمين يقسم بها الحالف ليؤكد بها شيء يخبر عنه من إيجاب أو جحد، وهو جملة يؤكد بها جملة أخرى »(4)، وهو يؤدى بألفاظ معينة، ويتم القسم « بجملــة فعلية : نحو : أقسم بالله، أو جملة اسمية نحو: يمين الله لأفعلن كذا، أو بأدوات القســم

---

(1) الديوان، ص 82.

(2) الديوان، ص 148.

(3) الديوان، ص 159.

(4) ابن سيده، المخصص، تحقيق : لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، السفر 13، 110/4.

الجارة لما بعدها»[1]، والحروف التي يؤدى بها، هي: « الواو، والباء، والتاء، واللام»[2].

ويكاد يتفق علماء اللغة العربية قديما وحديثا في أن الباء هي أصل حروف القسم، لأنها تصح بدل الحرفين الآخرين، ولأنها حرف الجر الذي يعدى به الحلف[3].

وقد وردت جملة القسم في الديوان على هيآت مختلفة متباينة الدلالة، منها ما جاء في قوله (من الوافر) : [4]

فلا والله مَا حُفِظَتْ عُهودٌ كمَا ضَمِنُوا ولا قضيتْ دُيونُ

أداة القسم الواو، والمقسم به لفظ الجلالة (الله) مجرور، وجواب القسم جملة فعلية (ما حفظت عهود)، وقد أسهم هذا القسم في تأكيد المعنى المتحدث عنه، وهو (الخيانة) فالعهود لم تحفظ، والديون لم تقض، ولتقوية صدق الكلام آثر أمية أن يؤكده بالقسم الذي يقطع كل شك.

وفي موقف آخر، قال متغزلا (من السريع): [5]

لمْ أدرِ والله وقَدْ أقبلَتْ تُخجِلُ غُصنَ البانِ من قِدّهَا
واسْتضحَكتْ من لِمَتي إذْ رأتْ تضَاحُك البيضِ بمُسوَدِهَا
أعِقْدُهَا أُلفَ من ثَغرِهَا أم ثَغرُهَا أُلفَ من عَقْدِهَا

اعتمد أمية لصياغة الأبيات الشعرية على دمج القسم مع الاستفهام، لكي يتضافر معه في وصف فاتنته، بدأ بالنفي (لم أدر)، وأردفه بأداة القسم (الواو) والمقسم به (الله) ثم تفنن في الوصف، فالقد معتدل، والثغر ضاحك يضاهي عقد اللؤلؤ بياضا وترتيبا، وهذا ما استنطقه، فأطلق الاستفهام (أعقدها ... أم ثغرها ...) الذي ضاعف طاقة النص الإيحائية وأشار إلى مركز القسم الذي أصله توكيد معنى الاستفهام،

---

(1) عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص 162.
(2) نفسه، ص 162.
(3) نفسه، ص 162.
(4) الديوان، ص 45.
(5) الديوان، ص 101.

لاسيما أن التوكيد الذي تأتي به جملة القسم غير التوكيد الذي تأتي به الجملة الاستفهامية.

وفي مقام المدح لجأ أيضا إلى القسم، فقال (من المنسرح): [1]

أقسمتُ بالله بَارئ النَسَمِ البَا — عث بالحق خيرَ مُنبَعِثِ
والراقصَاتِ العِجَالِ تبتَدرُ الرُكـ — ـنَ بغرِ فُويقَهَا شُعثٍ
إليهِ لا أخافُ من كَذبٍ — يقدحُ في صدقِهَا ولا حَنَثِ
إنّ ابنَ يحي كهل البَصيرة والرَأ — ي وإن لمْ يُجْزَ مَدَى الحَدثِ
الواعِدُ الوعْدُ غيرَ منقضٍ — والعاهدُ العهدُ غيرُ منتَكِثِ

ورد القسم في هذه الأبيات بفعل صريح دال على القسم (أقسمت)، وهو يعود على الشاعر، وأداة القسم الباء، والمقسم به (الله)، ثم زاد القسم بالله تأكيدا ،بأن أتبعه بأسماء الله (البارئ، الباعث ...)، وعطف عليه البيت الثاني (والراقصات ...) ككل ليستمر القسم في الامتداد إلى الأبيات الموالية التي تتوالى فيها الخصال النبيلة، والبطولات الحافلة للممدوح، وقد عمل القسم على تأكيدها وتثبيتها.

وكل ما تقدم من نماذج شعرية، يؤكد أن البنية التركيبية لخطاب أمية قد اكتست شيئا من الخصوصية والتميز، مما جعلها تنفرد بسمات حاضرة دوما في الخطاب الشعري، وسمات أخرى وليدة إبداع أمية.

---

(1) الديوان، ص 139.

الفصل الرابع
المستوى الدلالي

المبحث الأول : مفهوم الصورة الشعرية وأنواعها البلاغية

أولا- مفهوم الصورة في التراث النقدي وعند المحدثين

ثانيا-الأنواع البلاغية في الصورة

المبحث الثاني : أنماط الصور وصلتها بالحواس

أولا-الصورة البصرية

ثانيا-الصورة السمعية

ثالثا-الصورة الذوقيـــة

رابعا- الصورة الشمية

خامسا-الصورة اللمسية

المبحث الثالث : الخصائص الدلالية للصور الشعرية

أولا - الخصائص المعنوية

ثانيا - الخصائص الإبداعية

توطئة :

تعتبر الصورة الشعرية مكونا بنيويا أساسا في الخطاب الشعري، وتشكل عنصرا مهما من العناصر المميزة للشعر، ذلك أن لغة الشعر مجازية انفعالية وضعت لتؤثر في النفس وتهزها عن طريق عنصر الخيال، المكون الضروري في العملية الإبداعية.

فالصورة الشعرية نتاج التخييل الشعري، وهو عملية ذهنية عصية تتداخل في تشكيلها عوامل كثيرة مادية ونفسية لا يقدر على إنجازها إلا شاعر ملهم، تتوافر له أسباب الإبداع ممثلة بمخيلة واسعة، وذائقة نفسية يَتَرصَّدُ بها، وزاد شعري مكتسب وحس لغوي، ورغبة في تأكيد الذات لإبراز نصها الشعري.

والصورة الشعرية تكتسب قيمتها الجمالية، من قدرة الشاعر على نقل الحالة الشعورية التي يحياها بطريقة تخلق تصورات غير مألوفة « ويتشكل العمل الأسلوبي هنا من خلال التركيب اللغوي بعلاقات جديدة فيه، وارتباط بين أطراف الجملة »(1).

وغاية المخاطب من استعمال الصورة الشعرية في أبعادها التشبيهية، والاستعارية والكنائية، والمجازية، هي تصوير المضمر من المعاني أو اشتقاقها، أو اقتضاؤها، أو استلزامها، وهي وسيلة ينتجها استعمال اللغة وتتفنن في عرضها الذات المتكلمة (2).

فالصورة لها دور مهم في الكشف عن المعاني المضمرة، وكيفية تشكيلها، فهي المكون الدلالي الأسلوبي الذي تلتقي فيه الدلالتان الصريحة والمضمرة، وتندمجان لتنتج عن ذلك دلالة بلاغية.

---

(1) فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي–، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 02، 1424هـ– 2003م، ص 114.

(2) ينظر : بنعيسى أزاييط، المعنى المضمر في الخطاب اللغوي العربي –البيئة والقيمة التخييرية مقاربة تداولية لسانية–، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، المغرب، 1417–1418هـ، 1996–1997م، ص 358.

والشاعر في إطار إبداع إنتاجه اللغوي يسعى إلى تشكيل صوره الشعرية في أثناء ذلك العمل الإبداعي المنشود، فيعمد إلى تجسيدها ذهنيا في مخيلة المتلقي من خلال الإشارات الذهنية الدالة على تخييل الأمكنة، والأشياء الموجودة في العالم الخارجي والمتخيل، اللذين يمثلان الإطار الذي يقصده.

ولكون الصورة تجسد المفهوم، وتشخص المعنى، وتجعل المحسوس أكثر حسية، تعد بالنسبة للمتلقي مدخلا إلى عالم الشاعر، والإحساس بتجربته وتمثل رؤاه والتواصل معه.

ولا يخفى أن الصورة الشعرية قد استأثرت باهتمام النقاد القدماء والمحدثين، فقد أدرك الأدباء مكانتها في العمل الأدبي شعره ونثره، وكذلك أفرد لها النقاد حيزا واضحا في بحوثهم ودراساتهم يكشف مفهومها ويفصل أنواعها وأثرها. وقد تنوعت نظرتهم لها فكانت آراؤهم تلتقي أحيانا، وتتباين مرات أخرى بشكل جعلنا نقف على مفهوم للصورة الشعرية محصور في علاقة المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي، ومفهوم لمصطلح جديد أولاه النقاد أهمية كبرى.

والكلام عن الصورة الشعرية في الخطاب الشعري لأمية، هو الكلام عن العنصر الدلالي المهيمن على الخطاب، إذ لا يكاد يخلو بيت من تشبيه أو استعارة أو كناية.

وهذا يؤكد « أن الجانب الدلالي لا ينفصل بطبيعة الحال عن الخصائص الأسلوبية الخالصة، ولا يشكله الأديب على حدة بل إنه يَتَلامَحُ من خلال تلك الخصائص»[1].

وللوقوف على صوره الشعرية سأركز على التحليل التركيبي الدلالي الذي يبحث عن العلاقات بين الوحدات الدالة، مما يكسبها قيمتها الأسلوبية في النص، فيشكل

(1) فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي–، ص 22.

مؤشرا أسلوبيا يمنحها طاقتها التعبيرية الكامنة. وهذا قصد إظهار دورها في عملية التصوير الفني، وكشف أهميتها البلاغية والدلالية في عملية التصوير.

وفي تحليلي للصورة الشعرية عامة، والاستعارية على نحو خاص سأعمد على نمط من المقاربة يحمل بعضا مما يقدمه النقد الأدبي الحديث، مؤتلفا مع الدراسات اللغوية الدلالية من خلال تذوق السمات الإبداعية الأسلوبية، ونهجنا هذا يتلمس سبيلا إلى خلق التذوق الفني للخطاب الشعري لأمية من خلال الملامح الأسلوبية المكونة لخطابه.

المبحث الأول : مفهوم الصورة الشعرية وأنواعها البلاغية

أولا : الصورة الشعرية بين الأصول القديمة والمنظور الأسلوبي

1-الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي :

تتبوأ الصورة الشعرية مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة، من حيث مجال البحث والاهتمام بتحديد ماهيتها، ووظائفها في العمل الأدبي، فالصورة قديمة قدم الانسان المصور وقدم الشعر، وهذا ماثل في كل الآداب، إذ لا يخفى أن « الاهتمام بالصورة أصل في النظر إلى الإبداع الأدبي وتحليله»[1].

لقد أطلق عليها **الجاحظ (ت255هـ)** الصورة والتصوير، وربط بين حسنها وجودتها بحسن اختيار الألفاظ والأوزان، وقدرة الشاعر على إخراجها إخراجا جميلا، إذ نراه يقول : « المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك .فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[2]، بمعنى أن الشعر يصنع من علاقة الكلمات بعضها ببعض، ما يشبه عملية النسيج التي تبدأ من ربط مواد أولية، ثم يخرج بشئ جديد أو شكل دال لم يكن موجودا في الأصل. فالشعر ليس أفكارا ومعاني فقط، بل صياغة جميلة ترتكز على التصوير.

وقد استشف **جابر عصفور** من مقولة **الجاحظ** السابقة، ثلاثة مبادئ : « أول هذه المبادئ أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني، و هو أسلوب يقوم على إشارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف. وثاني هذه المبادئ أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية؛ أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم. وثالث هذه المبادئ أن

---

(1) فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي–، ص 15.

(2) الجاحظ، الحيوان، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1996، 132/3.

التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي. وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها، ويصور بواسطتها »[1].

وهكذا طرح **الجاحظ** لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي [2].

وانطلاقا مما توصل إليه حاول العديد من البلاغيين والنقاد العرب، الذين جاءوا بعده البناء على صلب فكرته في جانب التصوير، وحاولوا أن يصبوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وقد اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجتها [3]، لكنهم أدركوا أن الشعر لمحة دالة، وصورة معاشة، وأداء خاص، وهذا ما أشار إليه **العسكري (ت 395 هـ)** بقوله: « والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنك في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة؛ لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة، ومعرضه خلقا لم يسم بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»[4]، وبذلك نستنتج قيمة الصورة في الخطاب الأدبي، وأهميتها في التأثير في المتلقي، وتلك هي البلاغة المطلوبة في المبدع، وأشار في نص آخر إلى التصرف في الألفاظ وما تخلفه من فساد في الصورة، فقال : « الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنما نراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا، أو أخرت منها مقدما، أفسدت الصورة وغيرت المعنى»[5]، وبذلك يؤكد دور الصورة في تقوية المعاني والعمل على كشف جمالها من خلال حسن التأليف والتركيب، وهذا يكثف وضوح معانيها مما يساعدها على التأثير على المتلقي، ونقله إلى مستوى تجربة المبدع.

---

(1) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 357.

(2) ينظر : نفسه، ص 02.

(3) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا –منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير–، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د ط، 1987، ص 107–124.

(4) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص19 .

(5) نفسه، ص 179.

ليأتي عالم جليل كانت له بصمته الواضحة في الإبحار في عالم الصورة، من خلال الاهتمام بالتصوير، وحدوده وأهميته في الإبداع الأدبي؛ ألا وهو **عبد القاهر الجرجاني(ت 471 هـ)**، وتتجلى نظرته في كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" حيث أبان عن فكر نقدي متميز، فاق أقرانه وأضاف إلى الجهود النقدية السابقة التي حاولت التنظير للصورة جهدا يعكس نباغته وتفوقه، وهو يظهر في حديثه عن التصوير وقيمته، يقول: «فالانتقال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتجميلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر، إن التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش والبحث والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وترنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور» [1].

يبدو أن **الجرجاني** يركز على الخيال الخلاب الذي يأسر السامعين ويهزهم ويجعلهم يتفاعلون مع الكلمة، بل تنقل إليهم المشهد وكأنه مرئي مشاهد، فيتلذذون بطيب منظره ورسومه البديعة، وهذا لا يتأتى إلا لشاعر حذق ماهر، وبذلك يكون التصوير مقوما للعمل الأدبي.

وعندما تناول **عبد القاهر الجرجاني** الصورة كان أكثر دقة في عرضها وتناولها ممن سبقه إلى الحديث عنها، ولعل الجانب الثري لقضية الصورة يظهر بجلاء في سياق تعريفه لمعنى النظم، إذ يقول : « سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشئ الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار»[2].

ويدل مصطلح الصورة عند **الجرجاني** على كيفية تشكيل الخطاب الأدبي، إذ تقوم الجودة فيه على حسن نظم المعاني المرتبة في النفس وتجسيدها في شكل صور. وانطلاقا من هذا المنظور فإن جمال الصورة في الشعر يرجع إلى النظم، واتحاد المبنى والمعنى بعد أن فصل سابقوه بينهما « واعلم أنّ قولنا: الصورة إنما هو تمثيل

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 297 .

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص 197 .

وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك. وكذلك كان الأمر في المصوغات؛ فكان تبيّن خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة، بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه، فينكره منكر، فهو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير »[1].

فالدلالة الاصطلاحية التي نستشفها لديه هي الفروق المميزة بين معنى ومعنى، وتشبيهه إياها بالفروق التي تميز إنسان ما من إنسان، وخاتم من خاتم، وسوار من سوار، فالصورة عند **الجرجاني** ليست الشئ نفسه، وإنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره، سواء أكانت في الشكل أم في المضمون؛ لأن الصورة مستوعبة لهما.

ثم يحدد **الجرجاني** الصورة، بقوله: « فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينهما مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب والحذف لمصورها أوجب» [2]. وهو ما يؤكده النقاد المحدثون في العلاقة بين طرفي الصورة التي تزداد قوة وجمالا كلما كانت بعيدة ومتناقضة.

ولذلك « أجمع قسم كبير من الدراسات المعنية بالمصطلح على اقتراب الصورة عنده من الدلالة المعاصرة، وتحديده تحديدا يبعده من الإبهام في نقدنا القديم»[3].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص 368، 369.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 112.

(3) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 23.

ولذلك فإن **الجرجاني** يعتبر حسب **صبحي التميمي**، هو الناقد العربي الوحيد «الذي توصل إلى بلوغ بعض أسرار إوالية الصورة عن أثرها ودورها، بالرغم من غلبة العنصر المرئي الذي طبعه في تحليله »(1).

وقد تجسدت الصورة الشعرية عند القدماء في المفهوم التقليدي البلاغي في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، فقد عرفوا التشبيه وبينوا أركانه الأربعة وحددوا منها (طرفي التشبيه) ووجه الشبه والأداة، وتتمثل بلاغته عندهم في البيان والإيضاح وتقريب الشئ إلى الأفهام، أما بلاغته من حيث الصورة الكلامية فمتفاوتة، فأقل السمات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانه جميعا (2).

وتعد الاستعارة عندهم من أهم مباحث علم البيان، وهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه، وترد في اصطلاح البيانيين، بأنها « استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه ... »(3).

وهي تقوم على ثلاثة أركان رئيسية، هي: المستعار منه، وهو المشبه به، والمستعار له، وهو المشبه، والمستعار وهو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة، وتنقسم إلى أقسام عديدة لكن أهمها الاستعارة التصريحية والمكنية.

أما الكناية، فهي « لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى»(4). وتنقسم الكناية باعتبار المكني عنه، إلى ثلاثة أقسام: كناية عن صفة، كناية عن موصوف، وكناية عن نسبة.

ويعرف المجاز بأنه الكلام الذي لم يستعمل فيما وضع له، ولابد له من قرينة مانعة لإرادة المعنى الأصلي(5). فيكون استعارة إذا كانت العلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي تقوم على المشابهة، أما إذا قامت على غير المشابهة، فهو مجاز مرسل وله علاقات كثيرة، منها : السببية، والمسببية، والجزئية، والكلية، ... وغيرها.

---

(1) صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986، ص 29.

(2) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة –في المعاني والبيان والبديع–، ص 176، 177.

(3) نفسه، ص 184.

(4) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 125.

(5) ينظر : أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ص 168، 169.

ويتضح مما تقدم عرضه أن الجانب الشكلي للصورة قد حظي بعناية وافرة في التراث البلاغي، بينما قل حظ الجانب النفسي، فقد «جعل القدماء مفهوم الصورة قائما على تفكير ذهني منطقي، يلغي الجانب النفسي الذاتي في عملية الإبداع الفني، وهذا من آثار الثقافة اليونانية »[1]. فكانت « هذه النقطة النافذة التي ولج منها النقاد المحدثون عالم الصورة »[2]. وإذا كان النقد القديم قد اهتم بالأشكال البلاغية للصورة فعالج التشبيه والاستعارة والكناية، إلا أن معالجته لها كانت على أساس جزئي لا يتعدى الجملة إلى البيت أو البيت إلى الصورة، فلا تنفصل الصورة عندهم كثيرا عن معنى الشكل الأدبي العام، بالإضافة إلى أنهم ظلوا محافظين على ارتباط الصورة الوثيق بالصنعة الشكلية الخاضعة لمنطق العقل والواقع [3]، وكل من خرج عنها وابتكر صورا جديدة يعد من المارقين الخارجين، والمتمردين مثل أبي تمام . فالتزمت الصورة بالجاهزية والقوالب المتوارثة بين الشعراء، فبات الخيال عنصرا جزئيا، يمتاز بالجمود والتعقيد، إذ« لم يكن الشاعر باحثا عن المجهول، بقدر ما كان مراعيا للصقل والترتيب، والصنعة، والمحافظة على النظام، والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعا» [4].

كما درست الصورة عند القدماء معزولة عن سياقها، فلم نر اهتماما ببنية الصورة داخل النسيج الشعري؛ لأن « الصورة دون سياق وجود مسطح، وليس بنية متشاكلة العلاقات »[5].

هذه بعض الإشارات عند القدماء حول الصورة، وإذا كان لم يتبلور عندهم مفهوم الصورة بوصفه مصطلحا نقديا، فلا أحد ينكر أنهم أدركوا الدور الملقى على

---

(1) بسام الساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، جدة، ط 1، 1984، ص 31.

(2) فضل سالم العيسى، النزعة الانسانية في شعر الرابطة القلمية، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2006، ص 184.

(3) ينظر : عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك الدراسات الأدبيـة اللغويـة، إربد، الأردن، ط 01، 1980، ص 15.

(4) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 52.

(5) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي–دراسات بنيوية في الشعر–، ص 27.

عاتقها في الشعر وأثرها في المتلقي، وبالعودة إلى مفهوم الصورة الشعرية حديثا، نجد أن ما وصلوا إليه كان أمرا منطقيا، لأن الحكم على الشئ فرع من تصوره، ولكل أدب خصوصيته التعبيرية، ولكل عصر سماته التي تميزه، لذلك « عالج نقدنا القديم قضية الصورة الفنية معالجة تتناسب مع ظروفه الحضارية ... تكشف عن تصوره الخاص لطبيعة الصورة الفنية، وأهميتها ووظيفتها »[1]. ورغم كل هذا فإن الأشكال البلاغية التقليدية ما تزال ركيزة أساسية للصورة الشعرية الحديثة. ولكن « هناك فرق بين الدراسات الحديثة والقديمة، يكمن في خصوصية الثقافة العربية عن الثقافات الأجنبية، وفي تغاير الأزمنة وتبدل المفاهيم »[2].

2-الصورة الشعرية عند النقاد المحدثين :

اعتنت الدراسات النقدية الحديثة بالصورة الشعرية وأسهبت في الحديث عن طبيعتها وعلاقاتها، ووسائل بنائها، وخصائصها الفنية؛ لأنها عنصر جوهري ومكون أساسي من مكونات النص الشعري، فهي مطية المبدع المثلى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية لتأدية الدلالات التي يريد تشكيلها، وهي التي تمكنه من التعبير عن انفعاله بطريقة لا يمكن له أن يؤديها بغيرها. والصورة أيضا هي أداة الناقد المثلى التي يتوسل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية وصدق التجربة الشعرية، وقد استطاع النقد الحديث من خلال الاهتمام بها تطوير النقد الأدبي.

لقد ظهرت محاولات لإعطاء الصورة تعريفا يحدد ملامحها، ويبرز معالمها، يتجاوز بها الأشكال البلاغية المعروفة التي دارت حولها الصورة في الدراسات البلاغية القديمة، غير أن هذه المحاولات والجهود جاءت متباينة في نظرتها إلى مفهوم الصورة، فمن النقاد من تبنى طروحات النقد الأوروبي، وأنكر وجودها في أدبنا العربي القديم اصطلاحا ومفهوما [3]، ومنهم من لم يغمط القديم حقه، ولم ينسب

(1) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص 08.

(2) محمد كريم الكواز، علم الأسلوب – مفاهيم وتطبيقات–، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط 1، 1426هـ، ص 05.

(3) ينظر : مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس بيروت لبنان، ط 3، 1983، ص 07.

الفضل إلى الجديد وحده، فوفق بين المنتصرين لأصالة الصورة في تراثنا النقدي، ومن أنكر وجودها تلميحا أو تصريحا [1].

والمتتبع لكتب النقد الحديثة التي تناولت موضوع الصورة يشهد أنه تتردد فيها تعبيرات مثل (التصور التقليدي للصورة، الصورة البلاغية، المفهوم القديم، المفهوم الحديث ...) مما يدل على أن هناك مفهوما جديدا يباين مفهوما قديما، فيحار الباحث في تعدد المفاهيم، بل في درجة تباينها أحيانا.

يذهب أحد النقاد المحدثين، إلى « أن أهم ما يميز الصورة في الشعر القديم هو التقريرية والمباشرة والتعميم، وأن وظائف الصورة في الشعر الحديث تقوم بمهمتي : التأثير والإيحاء، وفرق بين المفهومين.

إن الصورة في المفهوم الأول حرفية تسجيلية واضحة، نابعة من تفكير مجرد ولا تغوص في أعماق الأشياء، ولا في أعماقنا، لأنها مما يعرف، وفي المفهوم الثاني تستخدم لتؤثر لا لتؤول، وتوحي بالتجربة في أعماقنا وأبعادها، متخطية الدلالة الأولى للكلمات إلى قراءة خلفياتها : ما فوقها، وما تحتها، وما وراءها»[2].

فالناقد في هذا القول يجري مقارنة بين معنى الصورة في الشعر القديم ووظائفها في الشعر الحديث، من حيث إن الأول يهتم بالإخبار والإطلاع، وتحكيم العقل الخالص، والثاني يهتم بالتأثير والإبداع.

يرى **مصطفى ناصف** أن الصورة «منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء»[3]، أما عن مفهومها في الأدب، فيقول : «إن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات؛ فالشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية، والمعاني الفكرية وفي الإدراك الإستعاري خاصة تتبلور العاطفة الأخلاقية، وتتحدد تحددا تابعا لطبيعته»[4].

---

(1) ينظر : جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص 07.

(2) بسام قطوس، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دار الكندي، الأردن، ط 1، د ت، ص 39، 40.

(3) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 8.

(4) نفسه، ص 8.

لقد حاول **مصطفى ناصف** التوفيق بين الآراء القديمة والحديثة، والعربية والغربية، في تناوله مصطلح الصورة وتمدداتها النقدية، قصد الاستقرار على مفهوم ورؤية واضحة وشاملة، إذ يقول : «أخذ الموقف النقدي الجديد يصبغ الصورة بصبغته، أعطى لها معنى من الإيجاز غير المعنى القديم؛ ووجب أن تشع في إتجاهات كثيرة دون قيد، ولا بأس إذا ظللت الأشياء اتقاء لوهج الظهيرة، وتمردت صورها على الحدود التي تزيف ذلك الانسياب المستمر»(1)، وخلفية توجهه هذا أنه «ليس من اليسير أن تحدد خصائص الشعر القديم؛ فتتميز الصياغة الحديثة منه،...ويظهر على كثير من الشعر القديم الوضوح، ويؤثر الشاعر-غالبا - التعبير المجرد قليل الصور الذي يقصد إلى إمتاع العقل، أكثر مما يقصد الى إمتاع الخيال»(2).

ويعرف **أحمد الشايب** الصورة، بأنها « المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه، والاستعارة، والكناية والطباق، وحسن التعليل»(3).

ويقدم **العقاد** ماهية ووظيفة الصورة وموقعها عند الشاعر، بقوله: «الصورة الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشياء الموجودة، كما تقع في الحس، والشعور، والخيال، أو هي قدرته على التصوير المطبوع، لأن في الحقيقة هذا هو فن التصوير، كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين»(4)، وبذلك يساهم الطبع والقدرة على نقل الواقع بحلة خيالية بشكل رئيس في تشكيل الصورة، وتساهم عناصر أخرى في صنعها وتكوينها، وهي المادة اللغوية والموسيقى والخيال، والصور البيانية والبديعية، وهذا ما يؤكده **علي البطل**، بقوله : «الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها»(5).

---

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، ص 215.

(2) نفسه، ص 187.

(3) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994، ص 248.

(4) عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1984، ص 248.

(5) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري –دراسة في أصولها وتطورها–، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 30.

وينظر **جابر عصفور** للصورة كونها تؤدي الدلالة وتوقع المعاني عند المتلقي فيقول : «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تعبر من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تعبر إلا من طريقة عرضه، و كيفية تقديمه»[1].

وحدود الصورة عند **عبد القادر القط** هي ذلك التشكيل المكون من الخيال والطاقات اللغوية والتعبيرية المكتسبة من الأديب، فيقول :«الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب، والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد والمقابلة والجناس، وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، ويرسم بها الصورة الشعرية»[2] .

فالصورة الشعرية إذا لا تشتمل على الجانب البلاغي فقط، وإنما هي جانب دلالي معنوي، وجانب وجداني نفسي، يعبّر عن نفس الشاعر وشعوره الخاص الذي يعيشه إبّان تشكيله الصورة على نحو ما، فمهما يكن الموضوع فلا بد من أن يتلون بلون نفسية الشاعر، ويصبغ عليها نظرته الخاصة ويتحقق بذلك الصدق في التعبير.

3-الصورة الشعرية من منظور أسلوبي :

اعتمد النقاد المحدثون في دراستهم للصورة الشعرية على عنصر الخيال، باعتباره عاملا ديناميكيا يقع على مستوى مخيلة الشاعر، ويتمازج في خفة وتوافق مع التجارب الشعورية، مما ينتج الصورة البديعة المؤثرة.

وقد ثمن الرومانسيون قيمة الخيال وأعطوه الدور الحقيقي في صنع وتشكيل الصورة، ويمثل هذا التوجه الشاعر الإنكليزي «**كولوريدج**» **(Coleridge)**

---

(1) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص 392.

(2) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1978، ص 435 .

(1834 – 1772) الذي اعتبره المجسد لأعماق وأحاسيس الشاعر، والكاشف لجماليات الحياة لديه، فهو« طاقة روحية هائلة، أو عالم مطلق غير محدود، بينما عالم الحياة المادية خامل محدود و زائل»[1] .

فالصورة في جوهرها الحديث هي خلق جديد « يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية »[2] .

أو هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية، وحسن التعليل، وبهذا يكون مقياس جمال الصورة في قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد[3] .

وقيمة الشعر « تكمن في نمو الخيال الشعري، إذ يعد القوة المبدعة الأساسية بكل شاعر، كما أنه يعد قوة إيجابية موصلة ومدركة، والشعر محتاج دائما إلى أن يكون خلقا خياليا، وهو ميزة الأدب »[4]، وهذا القول يؤكد على دور الخيال؛ إذ هو من المكونات البنيوية الأساسية في الخطاب الشعري، والصورة هي وسيلة الخيال التي يمارس بها حضوره وفعاليته.

ولعل «**جوزيف شاريم**» كان أكثر دقة في تحديد مفهوم الصورة؛ حيث يقول: « استخدم هنا لفظة صورة على اعتبار أنها الكلمة الوحيدة الصالحة لتشمل على كل

---

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري–دراسة في النظرية والتطبيق–، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط 01، 1984، ص 77، 78 .

(2) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري –دراسة في أصولها وتطورها–، ص 30.

(3) ينظر : أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 249، 250.

(4) عبد الرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2005، ص 205.

نوع من أنواع التشبيه، وعلى كل ما هو في الحقيقة تشبيه مكثف، أي الاستعارة، وأقترح أن نجرد أذهاننا من كل ما تحمله اللفظة في طياتها من إشارة إلى الصورة البصرية فقط، وأن نعتبرها في مشروعنا هذا وكأنها تتضمن كل صورة خيالية مهما كان شكلها، وكل تجربة أخرى مهما كانت الواسطة التي تحملها إلينا، لا تصل إلى الشاعر من خلال حواسه فحسب بل بواسطة ذهنه وانفعالاته أيضا، وهو يستخدمها وفق مقتضيات التماثل في كل شكل من أشكال التشبيه والاستعارة في معناها الواسع، وقد تتسع هذه الصورة أو تلك، لتشمل على القسم الأكبر من مشهد مسرحية ما، أو عمل ما، ... وقد يكون للصورة تماثل مع أمور الحياة العادية، وقد تكون إحدى النزوات التي يستمدها الشاعر من عالم الخيال »[1] .

ويرى أصحاب المدرسة البنيوية « أن النصوص الإبداعية تكتسب غرابتها من خلال تدخل أصحابها تدخلا مباشرا في اختيار اللغة، والإيقاع، والتشبيهات والاستعارات والصور، وذلك من أجل أن تؤدي إلى غرض مقصود، وتهدف إلى أشياء بعينها، فعملية " الخرق " أو " الانزياح " أو عملية الخروج عن السياق المتواضع عليه، عملية مقصودة، من أجل إثارة شعور القارئ بأنه أمام نص عادي، فالنص يصبح بعد ذلك ذو وظيفة تأثيرية على السامع والقارئ. إن عملية الخرق هذه هي نوع من اللحن المبرر كما عند " **تودوروف** " أو نوع من الخطأ المقصود كما عند **جون كوهن**" أو هي عملية نابعة من اختيار منهج كما عند " **جاكبسون** " »[2] .

ومن خلال هذه التعريفات نتبين أن النص الشعري نص خاص، وأن اللغة الشعرية تعتمد على تقنيات متعددة للتشويق أو العدول والانزياح عن اللغة العادية، ومن هذه التقنيات ما هو صوتي وما هو تركيبي كما تبين آنفا، ومنها البلاغي وهو ما سأركز عليه تحت مصطلح الصورة الشعرية، ويتسع هذا المفهوم ليشمل الأنواع

(1) جوزيف ميشل شاريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1984، ص 51، 52 .

(2) أحمد الطريسي أعراب، الرؤية والفن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986، ص 9 .

المتعارفة والمقننة قديما عند البلاغيين، من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، إلى جانب الأنواع الجديدة كالرمز والأسطورة.

وللصورة بهذا المفهوم دور رئيس في بناء الخطاب الشعري؛ بحيث إنها أصبحت أحد أسس التركيب الشعري « وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن، إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ، لما للصورة من دفق شعوري فياض »[1] .

ومن النقاد من حاول الجمع بين وظيفة الانزياح ووظيفة الصورة التي تسعى بدورها إلى إنشاء انزياح على مستوى الدلالة، « إن مخاطبة الحواس والتمرد على الدلالة الحرفية، واكتشاف علاقة، وتحرك الخيال بين قطبين، وإدماج الحسي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين، تمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية، وفي الصور داخل البناء الشعري، والصورة أو الصور تكثيف هادف إلى الانتشار، وبناء من عناصر قلقة تسعى إلى التوحد، وتؤثر في الادراك الفكري يخلف الانسجام » [2] .

فالصورة بهذا الاعتبار تقع بين قطبين : الواقع الذي تعتبر – الصورة – محاكاة له، واللغة التي تعتبر واقعا افتراضيا قائما في ذهن المرسل والمتلقي، وهي كلما كانت تحريفا ذكيا للحقيقة، وانزياحا واعيا كانت أكثر نجاحا، ولذلك يرى **جابر عصفور** « أن قيمة الصورة الشعرية التي أفرزها الخيال لا ترجع إلى محاكاة الأشياء والإحساسات كما هي في الطبيعة، بل ترجع إلى قدرتها على طرح الأشياء في هيئة جديدة ، غير مألوفة للمتلقي، من خلال علاقات جديدة في اللغة، مما يضيف وعيا وخبرة جديدة »[3].

(1) عبد الله محمد الغذامي، كيف تتذوق قصيدة حديثة، فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، 1984، ص 99 .
(2) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 40 .
(3) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، ص 341.

ذلك أن لغة الشعر كلما نأت عن الحقيقة السطحية، ساعية إلى غير المتناهي والمطلق، بشحن المفردات ورسم الصور وتكثيف الدلالة، ضمن إيقاع يفسر حركية النفس عند انفعالها، كلما اقتربت من الجمال الفني، ولامست جوهر الشعرية.

ومما تقدم نصل إلى أن تحقق الصورة الشعرية بالمنظور الأسلوبي يتم من خلال تشويش العلاقات المعجمية والتركيبية، لكنه تشويش يحقق السمة الأسلوبية الجمالية للغة الشعرية، في إطار الانزياح التركيبي الذي ينشأ من العلاقات بين الوحدات المعجمية، والانزياح الدلالي الذي يقوم على الاستعارة بحسبانها استبدالا، ولذلك تنصرف الأسلوبية إلى الصورة الشعرية التي تكون ملمحا خاصا بارزا يمثل حالة فريدة من نوعها.

وهو ما أشرت إليه في شعر أمية، وتجلى في لغته الشعرية التي ليست مجرد تراكم كلمات في قوالب جاهزة، بل هي صور تمثل معاني مستقرة في الذهن عن واقع أو خيال يعكسان نفسيته. وهي تعتمد في أحيان كثيرة على إيحاءات الألفاظ أكثر من دلالتها المباشرة، لأنها رموز حدسية إيحائية تستفز الحواس وتدعو المتلقي للدخول إلى فضاءات جديدة غير متناهية.

ثانيا-الأنواع البلاغية في الصورة :

اعتمد أمية في نقل معانيه على عدة صيغ بلاغية وأدوات تعبيرية، أهمها الصورة الشعرية ، مما أكسب لغته سحرا وجمالا، ومتانة وحسن إبلاغ، كما أسهمت بشكل فعال وجلي في صنع وتوضيح الصور الفنية وزيادة بهائها وإيحائها، وفي هذا يعلق العقاد عن جمال تعبير اللغة وبلاغة تشبيهها، فيقول: «إن اللغة العربية لغة المجاز، والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري، لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة، وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال، وهذه من العبارات في جوهرها الأصيل» [(1)] .

واللغة الشعرية سواء أكانت شعرا أم نثرا فهي تكتنز بالمجاز؛ لأنه أهم أداة للتعبير، تضطلع بوظيفة تقريب الفكرة من المتلقي بواسطة التشبيهات والاستعارات

(1) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، دط ، د ت، ص 46 .

والكنايات، وهذا ما يسعى لتحقيقه كل خطاب، بغض النظر عن طبيعته الشكلية والرسمية، وعليه فقد أورد **عبد القاهر الجرجاني** تعريفا بديعا للمجاز، فقال: « المجاز مفعل من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه، وإذا دل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا» [1] .

ويضيف **الجرجاني**، بأن « كل كلمة أريد بها غير ما وضعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز»[2] .

كما وضح ماهية أدوات الصورة ودورها في المعنى وتعميق الدلالة، فقال:« قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة»[3] .

ولعل السؤال الذي يتبادر لأذهاننا هل المجاز أبلغ من الحقيقة؛ في بيان وتوضيح الصورة ؟ وهل هو مؤشر على شعريتها وجماليتها الفنية ؟ ونتوسل في قول حفني شرف إجابة على سؤالنا، إذ يقول :« يكاد الذين تعرضوا لدراسة الحقيقة والمجاز أن يجمعوا على أن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة لما فيه من خيال وتصوير»[4] .

ولا يخالفنا أحد في دور البيان بمختلف آلياته البلاغية، وخاصة الصور في ايصال الأفكار وإذكاء المعنى الشعري، وتعميق الدلالات، والتأثير على المتلقى بحيث ينفذ إلى أعماق النص الشعري.

ويبدو أن أمية تفطن إلى دور الصور البيانية في الخطاب الشعري، فأغنى بها قصائده، ووشح بها أفكاره، فتنوعت الدلالات وتعمقت، وسنتبين الأنواع البلاغية للصور الشعرية في ديوان أمية، والتي تبرز فيما يأتي:

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 355 .

(2) نفسه، ص 325.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 69.

(4) حفني محمد شرف، الصور البيانية، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة، د ط، د ت، ص 79، 80 .

1-الصورة التشبيهية :

تناولت مصنفات الدرس البلاغي القديم والحديث مفاهيم عديدة للتشبيه وهي كلها تصب في معنى واحد، لعل الذي يجمعها هو قول **قدامة بن جعفر** (ت337هـ): « فنقول إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه، ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحدا .فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منها بصفتها، وإذ كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الإتحاد»[1]. ويقصد بذلك التمثيل والمماثلة، نقول هذا يماثل ذاك أي يشبهه ومثله، وهو: « الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام»[2] .

والحقيقة أن للتشبيه القدرة على تقريب الفكرة من المتلقي بآلية العقد بين شيئين مهما كان حالهما ووضعهما، وهو وسيلة المبدع في تصوير المجردات والمعنويات في نظر النقاد لسببين، «أولهما: أن التشبيه حدث معنوي، والحدث المعنوي ليس شيئا ماديا محسوسا تدركه الحواس فتصفه وفق العيان والملامسة، والذوق والشم، وثانيهما: أن التشبيه في جوهره إبداع يتخيله الإنسان، وكشف لما في نفسه، وهو الآلية التي يعبر بها ما لم تسعفه اللغة بألفاظها وتعابيرها، أو في حالة التعبير على أكبر كم من المعلومات والمعارف الكامنة في نفسه يتبعها اختلاف البيئات، ويلونها عدد التجارب وما إلى ذلك من العوامل المتنوعة التي تمتنع على الحصر والتقليد»[3].

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 124.

(2) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد-علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 03، 1984، ص 15 .

(3) أحمد مطلوب – كامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط 01، 1982، ص267 .

ويؤثر الشعراء التشبيه، لأنه: « مكان الصورة المفضلة عند جميع النقاد تقريبا؛ ذلك لأنهم–من جهة–رأوه اللون الذي جاء كثيرا في أشعار الجاهليين وكلامهم، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد، ولأنهم –من جهة أخرى–لمسو فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها»[1] .

وثمن النقاد قيمة التشبيه بوصفه «صورة شعرية تقوم على تقريب حقيقتين، فلا ينظر إليه فقط من خلال طبيعة كل حقيقة، إذا كانت مجردة أو حسية، وإنما من خلال عملية التقريب والجمع بحد ذاتها، ومع موقع هذا الجمع داخل السياق العام، وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولد من إيحاءات ومدلولات»[2] .

وقوام التشبيه طرفان أساسيان لا يمكن الاستغناء عنهما، يقوم بالتقريب والجمع بينهما؛ إذ يمثل أحدهما الحسي والآخر المجرد، وهما العنصران اللذان « يذكران صراحة أو تأويلا ولو حذف–أسلوبيا–أحدهما يعد موجودا من جهة المعنى »[3]، وبالرجوع إلى ديوان أمية نجده يعتمد في صوره البيانية على الحسية لتقريب أفكاره من المتلقي، ونقل أحاسيسه ومشاعره، خاصة في شعره الذاتي، ومدحياته الموزعة على الديوان، وقد سعيت إلى تقسيم تشبيهاته إلى ثلاثة أقسام، هي :

1-1–تشبيهات حسية :

اعتمد أمية في نقل أفكاره على الصور التشبيهية الحسية خاصة في مدحياته ليحي بن تميم،و وصفه للطبيعة الأندلسية التي لامسها في قصور الخلفاء والحكام، لذلك نحن أمام كم هائل من التشبيهات التي كانت له عونا في التعبير وتعميق الدلالات، وهذه التشبيهات الحسية وقعت في مستويات عديدة، منها :

---

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري – دراسة في النظرية والتطبيق–، ص 42 .

(2) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1986، ص 115.

(3) فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي–، ص 72.

1-1-1-تشبيهات حسية تقع في الأشكال والأصوات :

تشتغل هذه الصور على التقارب والجمع بين المشبه والمشبه به في الشكل؛ أي التجسيم والتصوير، وفي الصوت؛ أي المسموعات المصاحبة للشكل، ونجد هذا النوع ماثلا في قول أمية (من الكامل) : (1)

أو مَا تَرى ضَـحِكَ الربُـى بغمَـائمِ تبكِـي كمثـلِ مَـدامعِ العُشَّـاقِ

مـن كُـلِّ بَاكيـةٍ تسـيلُ دُموعَهَـا مـن غَيـر أجفـانٍ ولا آمَـاقِ

تعتمد الصورة التشبيهية في البيتين على مرتكزات حسية، قوامها الجمع بين منظر الروابي ذات الغمام المثقل بالسحب الممطرة التي تمده بالماء، حتى تستمر خضرته وجماله، وبين مدامع العشاق التي تنهمر من الجفون على الوجه المليح، وهما معطيان حسيان يضاف إليهما صوت وقع المطر على الروابي، وصوت الدموع المنهمرة، فاشترك المشبه والمشبه به في شكل وصوت السيلان، والتساقط والانهمار، وهي صورة تعبيرية تجسد جمال حديقة قصر الممدوح التي تسقى بمياه الأمطار بانتظام واكتمال، وقد استطاع أمية إحداث التشابه في الشكل والصوت ببراعة وبلاغة.

1-1-2-تشبيهات حسية تقع في الأشكال والألوان :

يعقد التشبيه في هذا النوع بالتقارب بين مشهدين من ناحية الشكل واللون، ويبدو ذلك جليا في قول أمية (من الطويل) : (2)

جَـوادٌ تبـدّت بَـينَ عَينَـه غُـرّة تُريك هِلال الفِطر في غُـرّة الشّـهرِ

كَأنّ الصَـبَاح الطَلَـقَ قبّـلَ وَجْهَـهُ وَسَالت عَلَى بَاقيّة صَـافيّة الخَمـرِ

يصف أمية جمال جواد الخليفة يحي بن تميم وقوته، ويجعله متميزا عن باقي الجياد مفعلا آلية التشبيه، فكون صورة قوامها الإشتراك بين نور الصبح وبياضه ومنظره الجميل، وبين وجه الجواد، فقد قبل هذا النور وجهه فانطبع عليه وتشكل بمنظره وصورته، ويضيف ألوانا أخرى على الصورة التشبيهية، وهي لون الخمرة

---

(1) الديوان، ص 156.

(2) الديوان، ص 69، 70.

الصافية الحمراء التي تنتشر على جوانب الوجه، وهذا يكشف عن مهارة أمية في التصوير، موظفا الطبيعة الأندلسية الخلابة في نسج بديع معانيه، حتى يرتقي بممدوحه ويمتع متلقيه بحسن التصوير، وجمال البلاغة بهذه المشاهد الملونة التي يقارب بواسطتها بين المحسوسات المتباعدة (الصبح ، وجه الجواد)، إذ يشبه الوجه الأبيض لجواد الخليفة، وما يكتسي من حمرة في جوانبه ببداية الصبح والخمرة الصافية، وهو مدح غير مباشر للخليفة فكل ما يمتلكه يطبع عليه من جماله وبهائه.

ويمدح أمية القاضي أحمد بن حديد في صورة تشبيه أخرى، مبينا فضله وورعه متعديا بذلك الوصف والثناء لقومه وعشيرته، فهاهو يصف قوتهم وبأسهم في الحروب والسلم، أسياد بمجدهم وحكمهم الرشيد، فيقول (من الوافر) : (1)

لقد سادَ الأنامُ بنو حديدٍ بمجدِهم وسَادِهم المكينُ
كَأنّ عَلى أَسرّتهِم شمُوسًا تُنيرُ بهَا الحنَادس والدُجُون

تبدو الصورة المقدمة من شاعرنا بليغة في معناها، بديعة في مبناها، إذ استطاع أن يصف بني حديد بصورة تشبيهية تعتمد على الجمع بين النقاء، والصفاء الذي يعلو أسرتهم، وبين نور الشمس الباهر المنير والمضيء للظلام الدامس، فالنور الذي يقصد به الجمال والهداية، وتبديد الظلام، وكشف الحقائق، مشترك بين المشبهين(أسرتهم) و(الشموس)، فأمية اختار التقريب بين مشهدين حسيين يشتركان في اللون الأبيض المبهر المنير، لأجل إيصال معنى التمجيد والمدح والسؤدد للمتلقي.

1-1-3-تشبيهات حسية تقع في الألوان :

يكون التشبيه في هذه الصور على أساس التقارب بين المشبهين في الألوان الموظفة في الصورة، من أجل تقريب المعنى وتوضيحه، كاعتماد السواد أو البياض أو الحمرة، وغيرها من الألوان التي تحمل قيما معنوية في ذهنية المتلقي، وهذا ما نجده عند تصوير أمية لمشهد الفرس الأشهب، واقترانه بالبياض (من البسيط): (2)

وأَشهب كالشهَابِ أضْحَى يجولُ في مَذهَبِ الجَلالِ

(1) الديوان، ص 45.

(2) الديوان، ص 40.

قـــال حَســـــودِي وقـــد رآهُ يجنــــب خَلفِــي إلـــى القِتـــالِ
مـــن ألجَـــمَ الصـــبحَ بالثريَـــا وأســـــرجَ البَـــرقَ بـــالهِلالِ

تعتمد هذه الصورة الحسية على تشبيه الفرس بالشهاب اللامع، حيث يشتركان في البياض الناصع، فالفرس الأبيض متميز بين أقرانه بالجمال، والظهور، والسرعة والقوة، وكذلك الشهاب يخترق العتمة والظلام فينير الفضاء، وينشر الضياء في السماء، وسريع أثناء الانطلاق، وما يؤكد ويعزز عقد التشابه بين الشيئين الحسيين هو البيت الثالث الذي يربط فيه الشاعر الفرس ببياض الصبح، والبرق بالهلال، وهي صورة بديعة تنم عن شعرية أمية وقدرته على الجمع بين عناصر الطبيعة لخدمة معانيه.

ويعبر أمية على جمالية الطبيعة من خلال تفعيل صور تشـبيهية ترتكـز علـى الجانب الحسي اللوني، واصفا بها أحد جماليات الورود، فيقول (من الكامل) : [1]

فـانعِمْ بـوردِ كالخُـدودِ ونَـرجسٍ غَـضّ الجَنَـى كنـواظِرِ الأحـدَاقِ
حيّا بـه السّـاقِي المـدير وربّمـا ألهَـاك عنـه بمقلتَيـهِ السَـاقِي

لقد استطاع أمية أن يقرب للقارئ صورة الورود بواسطة الجمع بين معطيين متشابهين في اللون، أحدهما الورود في لون الحمرة الملفتة للانتباه، والآخر هو الخدود المتميزة بالحمرة، مما سبغ عليها جمالا وبهاءً، وكذلك شبه النرجس الطري المتمايل الأبيض، بالعيون المتلألئة التي ينبع منها النور، وتجذبك بجمال لونها، وبذلك يكون قد استطاع بناء صوره التشبيهية المؤسسة على اللون الأحمر والأبيض، وحقق إيصال المعنى للمتلقي في جمالية بلاغية مطلقة.

4-1-1-تشبيهات حسية تقع في الألوان والرائحة :

التشبيه في هذه الصور يكون على أساس اللون والرائحة بين المتشابهين، ويظهر هذا النوع في قول أمية (من الخفيف) : [2]

كأنّ الكَافورَ والمســكَ فــي اللّــو ن وفــي الطيــبِ صُــبحُهُ ودُجــاهُ

---

(1) الديوان، ص 156.

(2) الديوان، ص 61.

منظـــرٌ يبعـــثُ السُـــرورَ ومَـــرأى   يذكر المـــرءَ طيـــبَ عصـــرِ صِبَـاه
طـــابَ مُمْسَـــاهُ للغبُـــوقِ فأكّـــد   طيبَـــهُ بالصـــبُوحِ فـــي مَغْـــدَاه

لقد أبدع أمية في هندسة الصورة التشبيهية المودعة في الأبيات السابقة، التي تصف قصرا جديدا بناه الخليفة يحي بن تميم، حيث تصور هندسة عمارته وجمال حدائقه، وقد عقد الشاعر التشابه بين الكافور والمسك، وبين الصبح والدجى، في اللون وهو البياض الناصع والرائحة الطيبة الجميلة، وبذلك اعتمد على حاسة البصر والشم في هندسة صورته التشبيهية التي تؤكد جمال الألوان المنتشرة على أرضية القصر يضاف إليها طيب الرائحة التي تزيد غبوقا في الصبح والمساء، فالصورة تنقل المتلقي إلى القصر فتشعره بالجمال الحسي له من خلال طبيعته الخلابة الساحرة التي هي جزء من الطبيعة الأندلسية، وبذلك تكون «الصورة هي الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسّد بها أفكار الفنان وعواطفه»(1).

1-1-5- تشبيهات حسية تقع في الذوق:

يُفعّل أميّة الجمع بين الأشياء الحسية المشتركة في الذوق في ظل الصورة التشبيهية، حين يتغزل بساقي الخمرة، وهو يتباهى بقده في مجلس السمر، حيث يقول (من الطويل):(2)

إذَا القَـــدَحُ المَـــلآنُ دَارَ بكفِـــهِ   تبينـــتَ منـــهُ فِيـــهِ شَـــتَى مشـــابهِ
فنَكهـــةُ رَيّـــاهُ كَنَكهَـــةِ رَاحـــهِ   ودُرّ ثَنَايَـــــاهُ كَـــــدرْ حَبابِـــــهِ

إن الصورة الماثلة أمامنا تصور لنا في ذكاء وبراعة هيئة الغلام الساقي، وقد زودنا الشاعر بصور بيانية متعددة حتى يرتسم كاملا تاما في مخيلة المتلقي، ومنها حين سقاه الخمر، إذ يقرب بين المشبه وهو نكهة (ذوق) سقياه، وبين المشبه به نكهة (ذوق) يديه، فالشاعر لا يكتفي بتحسس وتذوق الخمرة المسقية من الغلام بل يتعدى إلى تذوق جزء من جسده وهي اليد، ونقل هذه النكهة للمتلقي عبر التشبيه بواسطة

(1) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1983، ص 18.

(2) الديوان، ص 108.

الذوق، ويواصل أمية تقريب صورة الساقي بتشبيه لاحق، وذلك بتشبيه نور وبياض ثنياه حين يبتسم، بنور ولمعان خمرته التي يناولها لشاربيه، وهذا ما يؤكد قدرة أميّة على نقل قارئه إلى عالمه وجعله شريكا في جلساته والتلذذ بمناظره التي يتنعم بها، وهذه من وظائف الصورة التي يتوسل بها المبدع.

1-1-6- تشبيهات حسية تقع في الأشكال :

يشتغل هذا النوع من التشبيهات على التقريب بين الأشياء المتشابهة الحسية المادية، وقد لمست وجودا مكثفا لهذا النوع في ديوان أميّة لقرب وتوفر وسائل هذا التشبيه من الشاعر، باعتباره يعيش في أحضان القصور، وحدائقها وزهورها وورودها، فتكون صوره الحسية المادية معتمدة على أدوات الطبيعة، وجمالياتها الخلابة، ويتجلى ذلك في وصف مدينة الإسكندرية (من الرجز): [1]

تَبرجَـــت تَبــــرُجَ الحســـــناءِ   مَرقُومَـــة الحَديقـــةِ والمَـــلاءِ

فالأرضُ فـــي البُهجـــةُ كالسّـمَاءِ   والمَـــاءُ فـــي الرّقَـــةِ كـــالهَواءِ

يعرض علينا الشاعر في هذه الصورة المركبة تركيبا بديعا وبليغا، حيث قام بمهارته وأدواته البلاغية بتكوين صورة تشبيهية تجمع بين شيئين ماديين حسيين، هما (الأرض، والسماء)، و(الماء، والهواء) بالإسكندرية، ووجه الشبه بينهما هو البهجة والفرحة والرقة والجريان، فهذا تعبير من الشاعر على جمال المدينة، وطيب العيش فيها وحسن المقام بها.

ويقارب الشاعر صورة تشبيهية أخرى بين شيئين ماديين حسيين في مدحه للخليفة، مستظهرا بواسطتها قوته وبسالته في الحروب (من الوافر): [2]

تـــذُمُ لهـــمْ قَـــوائمُ سَـــابحَات   ضَوامرُ مـــن جِيَـــاد الخَيـــل قُـــودِ

سَقيتَهُم الـــرَدَى صَـــرفًا فَأمسُـــوا   بمـــا شَـــربُوه كَـــالزرعِ الحَصـــيدِ

تستظهر هذه الصورة التشبيهية قدرة أمية على إلحاق صورة شكل قتل أعداء الخليفة في الحرب بواسطة الاستعارة (سقيتهم الردى صرفا) بطريقة قوية، وانتصار

---

(1) الديوان، ص 29.

(2) الديوان، ص 43.

محقق بصورة الزرع الحصيد، فالشاعر جمع بين صورة الجنود المهزومين المتشبعين بالردى والمتحولين من الحياة إلى الممات، ومن الوقوف إلى السقوط، ومن البطولة إلى الهزيمة، وبين الزرع المحصود المتحول من الوقوف إلى التمدد والسقوط، ومن النظارة إلى الذبول، ومن الزرع إلى الحصيد، وبذلك يكون القرب بين المشبهين واقع في جانبه المحسوس والمادي.

1-1-7- تشبيهات حسية تقع في الأشكال والحركات :

التشبيه في هذا النوع يتأسس على المقاربة بين المتشابهين في الشكل والحركة، أي الصور التشبيهية الحركية، التي تعتمد على الديناميكية بشتى أنواعها، وقد أبدع أمية الكثير من هذه الصور، ونذكر على سبيل التمثيل لا الحصر، قوله (من الطويل):[1]

كـــأنّ حبَـــابَ المَـــاء دُرّ مبـــدّدٌ وهنّ أكفّ الغِيـــدِ يَعجلنَـــهُ لَقَطَـــا

لفتت انتباه الشاعر حركة مجاديف السفينة في عرض البحر، وهي تغطس حينا في الماء وتخرج حينا آخر، فنقل لنا هذه الصورة البديعة في صيغة بلاغية تشبيهيه، جامع فيها بين أشياء حسية ذات طبيعة حركية، ولها شكل مرئي ملموس، فنلمس مقاربته بين المجاديف وهي تلامس الماء وتغطس فيه، ثم تخرج ليتساقط الماء منها على شكل قطرات، وبين أيدي الغيد التي تنثر الدر وتلتقطه، فأمية قام بهندسة صورة تشبيهية كلية مكونة من عدة صور جزئية، فالمجاديف تشابه أيدي الغيد، وقطرات الماء تشابه الدر، وحركة الماء تشابه حركة الدر، وبذلك تمكن شاعرنا من تقريب المشهد للمتلقي، بل بث فيه الحياة فجعله متحركا نابضا بالفاعلية والتأثير.

ويقدم أمية صورة تشبيهية أخرى تعتمد على الشكل والحركة، مركبة من عدّة صور، يوجه من خلالها دعوة لزملائه الأدباء قصد السهر والسمر (من مجزوء الرمل): [2]

وأبَـــــــاريق صـــــــــفُوف مثـــــلَ غـــــزْلانٍ عَـــــوَاطِي
مـــــن سُــــلافٍ تـــــذرُ العَــــا قـــــلَ فِـــــي حَـــــال إخْـــــتِلاطِ

---

(1) الديوان، ص 26.

(2) الديوان، ص 35، 36.

وتَــرَى الشــيّخَ بهَــا كالطِفــلِ فـــــــي حَــــــالِ القِمَــــــاطِ
كُلّمَــــا رَامَـــــت لَهَــــا مَـــزْ جًـــا يَـــدّ السَـــاقِي المُعَـــاطِي
وَثِبَـــــتْ كَـــــالمُهرةِ الشَقْـــــــ ــــــراءِ مـــن تَحـــتِ السِـــيَاطِ

تبدو طبيعة الأشياء المتشابهة في الأبيات السابقة حسية، وفي أغلبها ذات طبيعة حركية، مكونة لنا صورة كلية تتمثل في تصوير جلسة سمر وسهر، بين الشاعر وأصدقائه الأدباء، حيث استطاع أن يجمع في الصورة الأولى بين حركة وشكل الأباريق الساعية بين الندماء، وشكل وحركة الغزلان، فوجه الشبه بينهما هو الانتظام والجمال، والخفة، والانتقال من مكان لآخر، والصورة الثانية تتمثل في تأثير الشراب على الحاضرين، حيث شبه الشيخ الفاقد للوعي بالطفل الرضيع المرفوع عنه القلم، ووجه التاشبه بينهما هو الضعف وفقدان الوعي للقيام بأي شيء ممكن.

ويضيف أمية صورة أخرى للخمرة المحمولة من طرف السقاة، فهم يحركونها ويمزجونها عند سكبها، فقد رصد لحظة سكبها من الأباريق في الكؤوس، وجمع بين شيئين حسيين حركيين، وهما الخمرة الحمراء وحركة السقاة لها عند السكب، والمهرة الشقراء وحركتها الواثبة من تحت السياط، وهي صورة تقرب المشهد وتجعله أمام المتلقي كأنه شريط سينمائي، وهذا لا يتأتى إلا لشاعر امتلك تجربة شعرية ناضجة ورائدة، تؤثر في المتلقى وتجعله يحاكيها في خياله.

ويصور الشاعر امتطاء الخليفة يحي بن تميم فرسه تصويرا دراميا يعكس ثراء خياله، ووعيه بتوظيف الطبيعة المحيطة به لتحمل معانيه وتعمق دلالاته، وتؤثر على متلقيه فيقبل على شعره ويتواصل مع تجربته، حيث يقول (الطويل): [(1)]

كَأنّــــكَ منــــهُ إذ جَـــذبتَ عِنَانَـــهُ عَلَى مَنكَب الجَوزَاءِ أو مَفرق النّســـرِ
كَأنّكَ إذ أَرســـلْتَهُ فَـــوقَ مَوجَـــةٍ تُدَافعُهَا أيْـــدِي الرّيَـــاحِ إلـــى العِبْـــرِ

اجتهد أمية في هندسة هذه الصورة التشبيهية من خلال الجمع بين شيئين حسيين متباعدين في صورة واحدة، فيشبه هيئة امتطاء الخليفة لجواده وهو يجذب عنانه، بمنكب الجوزاء أو مفرق النسر، وهو منظر مهيب يمنح الخليفة صورة الشجاع

(1) الديوان، ص 70.

القوي، حيث الاعتلاء والقوة والتفوق (وجه الشبه بينهما)، ويستمر الشاعر في رسم صورة أخرى للخليفة وجواده، حيث يشبه اندفاعه وتسابقه في المعارك حين يرسله الخليفة بإرساله فوق الأمواج التي تدفعها أيدي الرياح مما يزيدها قوة في الاندفاع فتجرف وتسحق ما يعترض طريقها، وهي صورة مركبة من حسيات متباعدة في هيئة حركية دائمة، قام فيها بالتقريب بينها للخروج بمعنى ودلالة على ما يجول في ذهنه من أفكار.

1-2-تشبيهات معنوية :

التشبيهات المعنوية تقوم فيها الصورة على الجمع بين الأشياء المدركة بالحواس، وقد وردت بكثرة في ديوان أمية وتنقسم إلى أنواع، هي :

1-2-1-تشبيهات حسية يكون فيها تشبيه المعنوي بالمعنوي :

تعتمد هذه التشبيهات على التقارب بين المشبه والمشبه به معنويا، ويتجلى ذلك في قوله (من الطويل): (1)

فأتحفَنَـــا بـــالوردِ مـــن وَجنَاتِـــهِ   وبـــالرّاح مـــن الحَاظِـــه ورضَـــابهِ
وبَـــاتَ يُعَاطِينَـــا حَـــديثًا كَأنّمَـــا   رَتعنَا به فى الـــرّوض غِـــبّ سَـــحَابهِ

تطالعنا هذه الصورة التشبيهية لشاعرنا التي استطاع أن يقارب فيها بين المعطيات المعنوية أي غير المدركة بالحواس، إذ يشبه السمر الذي يصدر من الفتاة الحسناء والحديث المعسول الذي دام طوال الليل(المشبه)، بالتنعم والتجوال في الروض المغطى بالسحاب الخفيف مما يجعل المنظر مغريا وجميلا، فالتشبيهان معنويان، وهما في الحقيقة متنافران، متعة الحديث من الحسناء، ومتعة الحديقة الغناء، فهذه المعاني لا تدرك بالحواس بل تفهم معنويا، وقد نجح أمية في تقريبها من القارئ.

1-2-2- تشبيهات حسية تجمع الحسي بالمعنوي :

---

(1) الديوان، ص 108.

التشبيهات في هذا القسم يعتمد فيها الشاعر على الجمع بين الأشياء المدركة بالحواس والأشياء المعنوية غير المدركة، ويمكننا تقسيمها إلى أقسام، وهي :

أ–تشبيه الحسي بالمعنوي :

ويظهر توظيف أمية لهذا النوع من التشبيه في قوله (من الطويل): [1]

وَنَاحلَةٍ صَفْرَاء لَم تَدْرِ مَــا الهَــوَى فَتَبكِــي لِهَجْــرٍ أَوْ لِطُــولِ بِعَــادِ

حَكَتْني نُحُــولاً وَاصْــفِراراً وَحُرقَــةً وَفَــيْضَ دُمــوعٍ وَاتِصَــالَ سُــهَادِ

لقد نجح أمية في الجمع بين طرفي التشبيه في هذه الصورة، فقد رأى في صورة الشمعة التي تحترق ليلا وتنحل وتذوب، فتسقط قطراتها الواحدة تلوى الأخرى، وهي صورة حسية مدركة ما يعادل الحالة التي آل إليها جراء الوجد والسهاد، وهي صورة معنوية، وبذلك عكس التشبيه الحالة النفسية لأمية وجعل القارئ يتأثر بها.

ب-تشبيه المعنوي بالحسي :

تعتمد تشبيهات أمية أيضا على إلحاق الشيء المعنوي بالمحسوس، وتبدو في قوله (من الرجز): [2]

ووَجنَــةٍ مــن وَردِهَــا حَمــراءُ يُجْــرَحُ بــالوَهمِ وبِالإيمَــاءِ

منــى النفــوس غــرض الأهــواء كالبــدر فــي الســنا وفــي الســناء

لنقل صورة الإعجاب بالإسكندرية ومعمارها وجوها اللطيف، أبدع أمية جملة من الصور الفنية قصد نقل مشاهدها، وكانت الصور التشبيهية المعتمدة على إلحاق المعنوي بالمحسوس من بينها في البيتين السابقين، حيث شبه أماني النفوس وتعلقها بالهوى وهي تمثل معطى معنويا، بالبدر وهو معتلي السماء بنوره، ويمثل هذا معطى ماديا محسوسا، فحب النفس للمكان وتناسقها معه، وشعورها بالخير يتجلى من خلال المحسوس المتمثل في صورة البدر، وتناسقه في السماء ونوره المخيم على الأرض، فيبعث شعورا جميلا.

---

(1) الديوان، ص 133.

(2) الديوان، ص 30.

ويطالعنا الشاعر في صورة تشبيهية أخرى يمدح فيها الخليفة قائلا (من الكامل):[1]

مَلِكٌ أعَزّ بِسَيفه دِينَ الهُدَى ... وَأذَلَ دِينِ الكُفْرِ والإشْرَاكِ

وَأنَارَ فِي ظُلمِ الحَوادِثِ رَأيُهُ ... فَأرَاكَ فِعلَ الشّمسِ فِي الأَحْلاكِ

يشبه أمية سداد رأي الخليفة وحكمته في رعاية شؤون الأمة وخاصة في الحوادث والأزمات الطارئة أي في قمتها (ظلم الحوادث)، وهو شيء معنوي، بفعل نور الشمس في الظلام الحالك، فتكشف ملامحه، وتبين مسالكه، وهو شيء محسوس، وبذلك يكون شاعرنا قد جمع بين المعنوي والمحسوس لتقريب الفكرة، والتأثير على القارئ.

من خلال ما سبق نلمس مهارة أمية في توظيف الصور التشبيهية، في جمالية وبلاغة دلت على معانيه، ونقلت تجربته الشعرية، وقد اعتمدت في دراستي لصوره التشبيهية على الصورة ودراستها لذاتها لا لأطرافها، وتحليل تركيب علاقة الجمع بين الطرفين، حيث تفطن الشاعر إلى تنويع أنماط التقريب بينهما، وابتعدت عن الخوض في الدراسة التقليدية للتشبيه، إذ « درج البلاغيون التقليديون على إطلاق المصطلحات العديدة على الصورة التشبيهية، فهذا تشبيه مفرد، وهذا مركب، وهذا ضمني، وهذا مقلوب، وهذا تشبيه حسي...، وقد جردوا الصورة الفنية وفتتوا أجزاءها في عمل وصفي لا يتعدى الشكل الظاهري بعيدا عن روحها وخصائصها ونكهتها، بعيدا عن خطوة داخلية يبحثون بها عن حقيقة المضمون، وعلة الاختيار، وطبيعة الأداء، وقدر العطاء، وعلاقة هذه الخلية بالبناء الكلي وتأثير البناء الكلي على الخلية»[2].

2-الصورة الاستعارية :

حظي التشبيه بالاهتمام البالغ من الدرس النقدي القديم، ونال منه الشرف والقسط الوافر من الدراسة، فقد قدم له النقاد جملة من التعاريف والمفاهيم التي تضبط أسسه وترسم علميته، بل ونقبوا في المخيلة العربية عن مواقعه، فراحوا يتصدون له

---

(1) الديوان، ص 157.

(2) منير سلطان، البديع في شعر المتنبي التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1996، ص 119.

بالدراسة والتحليل، مستخلصين مختلف الجماليات وواقفين على أهم الإشكالات، غير أن الاستعارة لم تعرف هذه الحفاوة إلا في النقد الحديث والمعاصر، الذي أعاد لها الاعتبار من خلال الدراسات الأسلوبية، ولعل ذلك يعود لطبيعة التفكير العربي المعتمد على الفطرة والسليقة في إنتاج الشعر في عصوره الأولى، مركزا على المشابهة لنقل أفكاره وتقريب مبتغاه من المخاطب، أكثر من الاستعارة التي تحتاج إلى عمق تفكير وذكاء ومخالفة الطبيعة، وهو ما يعرف بالإنزياح.

ويمكننا تفسير التباين في الاهتمام، أنه يكمن في ربط النقاد القدماء الاستعارة بالتشبيه، ويرون أنها مرتبطة به ناتجة عنه، فهو الأصل والاستعارة فرع منه، ولا يمكن أن تتحقق الاستعارة بدون تحقق عالم التشبيه، ولعلنا نستخلص من قول الجرجاني تعليلا فيما ذهبنا إليه، بحيث يقول :«اعلم أن الاستعارة تعتمد على التشبيه أبدا»[1] وما يبرر تبعية الاستعارة للتشبيه، تعريف الجرجاني لها حيث يربطها بالتشبيه، وهذا ما يعبر عنه البلاغيون بعبارة مختصرة تعرّف الاستعارة، وتقرب مفهومها، فيقولون :«الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه»[2].

ولا يمكننا بأي حال من الأحوال تجاهل مكانة الاستعارة وأهميتها في التصوير البياني، فقد خلقت لنفسها مكانة تفوق التشبيه، خاصة عند المحدثين، فأصبحوا يفضلونها لما تتميز به من عمق في المعنى والدلالات، وحسن التصوير بالإشارة الذكية التي تأسر المتلقي وتجعله يعمل عقله فيها، وهذا ما لا يوفره التشبيه المتميز بالوضوح، فهو يفضح المعنى ويكشف أسراره من خلال معادلته البسيطة؛ مشبه ومشبه به ووجه الشبه بينهما، «ومن هنا يأتي عمق الاستعارة، وسطحية التشبيه من الحدود بين طرفي التشبيه غير منفصلة، يعمل كل منها بذاته، وتفرد بينهما تلقي الاستعارة الحدود، وتدمج الأشياء، حتى المتنافرة في حده»[3] .

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 51 .

(2) علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 67 .

(3) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري – دراسة في النظرية والتطبيق–، ص 96 .

وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الصور الاستعارية «أقدر من الصور التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية والتشكيلية، وكذلك على الآداء الجمالي، إذ بينما يبقى طرفا التشبيه منفصلين مع وجود الأداة الرابطة، فإن الاستعارة من شأنها أن تلغي الحدود وأن تحطم الفواصل فيندمج الطرفان في صورة واحدة حتى لو كانا منفصلين أو متناقضين» [1] .

ويبدو أن الاستعارة الصورة الشعرية المفضلة لدى المبدع الذي يسعى إلى نقل القارئ إلى أجواء معنوية مكثفة، تجعله يكشف أسرار ما وراء نصه، وذلك بالوقوف على حقيقة تجربته الشعورية، «لأن صورها أكثر وفاء واستنفادا لعناصر التجربة الشعرية، حين تتخلص من القيود والفواصل، والعلاقات المحدودة زمانا أو مكانا، أو الأجسام المشكلة بهيئة خاصة لا تتغير في دلالتها، وكل ما في الاستعارة من عناصر لا يلزم وجوده–حتما–في الواقع لكنه يستمد حيويته من مجال إبداع الشاعر، الذي لا يرى شيئين، بل يرى شيء واحدا»[2] .

وقد قدم **جابر عصفور** تعريفا للاستعارة محاولا من خلاله ضبط مفهومها، إذ يقول : « في النهاية تشير الاستعارة إلى شيء واحد، وهو أن الاستعارة انتقال في الدلالة لأغراض محددة .وأن هذا الانتقال لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف، وتيسر عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها»[3].

واعتمادا على ما سبق من تعريفات للاستعارة ومكانتها في النقد العربي، وبناء على ما تقدم من شروح لحدودها سأسعى لبيان مهارته وجهده في هندسة استعاراته، التي تراصفت بشكل ملفت للانتباه، وتشكلت في صور جزئية بديعة، واتخذت من كل الألوان وجها لتشكل وترسم لوحة كبرى عامة، ارتكزت على قوام الطبيعة بمختلف

---

(1) النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني – الموقف والتشكيل الجمالي–، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1982، ص 434 .

(2) علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، مصر، ط 01، 1981، ص 292 .

(3) جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص 203.

مظاهرها والمشاعر والأحاسيس، ومناظر القصور، وحياة الخلفاء وما يصاحبها من متاع ولهو وفخامة، والتي شكلت مادة خام لصوره الاستعارية.

وعلى هذا الأساس سأعتمد لدراسة الاستعارة في ديوان أمية على تركيبها النحوي.

2-1-التركيب النحوي للاستعارة :

تعتمد الاستعارة في جانبها اللغوي على ربط علاقات غير مستأنسة بين تراكيب الجملة الواحدة، مما يجعل العقل لا يتقبلها ولا يستسيغ الربط بينها، فسيند للفاعل فعلا لا يمكن القيام به في الواقع، والكلمة تضاف إلى مالا يمكن أن تلحق به في الحقيقة وهكذا مع بقية عناصر الجملة، ويمكننا تقسيم التركيب الاستعاري نحويا إلى :

-مركب استعاري فاعل مثل : جاءت أحزاني.

-مركب استعاري مفعولي مثل : تبعثرت آمالي .

-مركب استعري إضافي، مثل : أشرقت شمس الحرية.

-مركب استعاري اسمي، مثل : الزهر يضحك [1].

إن المتفحص في التراكيب الاستعارية في ديوان أمية يلحظ اعتماده على القسم الأول (مركب استعاري فاعل) بشكل كبير، ليأتي (مركب استعاري مفعولي) في المرتبة الثانية، وتقل الصور ذات التركيب الاستعاري الإضافي والاسمي، ويعود هذا الحضور إلى أن شاعرنا اتبع تقاليد نظم الشعر العربي القديم المتكئ على هذا التركيب الاستعاري، فالاستعارات الوصفية محتشمة الحضور في الشعر العربي القديم، في حين تتكاثف في الشعر الحديث، وهذا ما يؤكده **رمضان الصادق**، بقوله : «هذا النوع من الاستعارات قليل الورود في تراثنا الشعري، وهو أكثر ظهورا في الشعر الحديث، فالاستعارات مثل (الأحلام العذبة)، و(الصوت الساحر)، أقرب إلى النسج الحديث منها إلى النسج القديم»[2].

2-1-1-مركب استعاري فاعل :

---

(1) ينظر : سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة إحصائية، النادي الأدبي بجدة، السعودية، 1990، ص 202.

(2) رمضان الصادق، شعر عمر بن الفارض -دراسة أسلوبية-، ص 190.

يعتمد هذا النوع على إسناد الفعل لغير فاعله الحقيقي، وليس من طبيعته، مما يدهش المتلقي ويجعله مضطربا من مخالفة الحقيقة والطبيعة المألوفة، كما يخرج الكلام عن معناه الأصلي إلى دلالات عميقة ومستحدثة، ويسمح هذا التركيب الاستعاري للشاعر بإيصال أفكاره في قالب خيالي حركي مثير.

والأمثلة كثيرة ومتعددة في ديوان أمية منها، قوله (من الكامل): [1]

إذَا أدارَ بـــكَ الغَمـــامُ كُؤوسَــــهُ شَربَ النَبـاتُ علــى غِنــاءِ البُلبــلِ

دَعْ ذَا لهــم فـــي فُــؤادكَ شـــاغل عـــنْ ذكـــر دارِ للحبيـــبِ ومنـــزلِ

يطالعنا أمية بهذه الصورة الشعرية التي يناجي فيها الأطلال بعد خروجه من السجن، فيبث أحاسيسه ومشاعره مستخدما استعارات مكنية لتشكيل معانيه منها (شرب النبات)، إذ لزم الفعل فاعله مشكلا علاقة إسنادية قوامها المشبه (النبات) مذكور ومشبه به محذوف (الإنسان) ورمز إليه بأحد لوازمه للدلالة عليه والمجسد في الفعل (شرب)، وقد منح التركيب اللغوي للاستعارة بعدا دلاليا، حيث بدا النبات مثل الإنسان الذي يشرب وينتشي بالخمرة مع غناء البلبل.

لقد أرسل أمية في فاعله الحركة والديناميكية، رغم أنها ليست من طبيعته من خلال إسناد الشرب له، والاستماع لغناء البلبل، وهذا ما أعطى قيمة معنوية للفعل الماضي، وشخص الفكرة التي أرادها الشاعر.

ويمدح أمية يحي بن تميم عند عودته من رحلته من المشرق قائلا (من المتقارب): [2]

بِكُــم فَضَــلَ المشـــرقَ المغـــربُ وفـــي مَـــدحكم قَصّـــر المطنـــبُ

ومَـــا اعتـــرفَ المجـــدُ إلاّ لكـــمْ فَلـــيسَ إلـــى غَيـــركُم يُنسَـــبُ

قدم أمية مدحه للخليفة في صورة استعارية بديعة التكوين، جميلة الملمح، تمثلت في قوله (ما اعترف المجد إلا لكم)، فقد كان قوامها إسناد الفعل لغير فاعله الحقيقي، حيث إن الإعجاب يقوم به الإنسان (مشبه به محذوف) وهو صفة ذاتية، وأسند لصفة

---

(1) الديوان، ص 158.

(2) الديوان، ص 56.

معنوية وهي المجد (مشبه مذكور) على سبيل الاستعارة المكنية، وقد أظهرت الصورة المجد في صورة إنسان يعترف للخليفة بقوته وقدرته، ولا يقبل انتماء ونسبا إلا إليه، مما نقل فكرة ولاء وإعجاب الشاعر كاملة عميقة للمتلقي في صورة بديعة وموحية.

ويرثي شاعرنا والدته التي توفيت فجأة (من الطويل): (1)

فَحَقَ بَأنْ يَبْكِيْ دَمًــا جَفْــنَ مُقْلَتِــي لأوُجِــبَ مَــنْ فَارَقْــتُ حَقًــا وَأَلْــزَم
أَخِلاءُ صِدقٍ بَــدّدَ الــدّهرُ شَــمْلَهُم فَعَــادَ سَــحِيلاً مِــنهُم كُــلّ مُبْــرَمِ

يفعّل أميّة الاستعارة للتعبير عن موقفه الحزين، وما آل إليه وضعه بعد وفاة والدته من خلال الصورة في قوله (بدد الدهر)، حيث قام الشاعر بإسناد فعل التبديد للدهر، وهو ليس من صفاته أو خصائصه، وقد شبهه بالإنسان ورمز إليه بأحد لوازمه وصفاته وهو الفعل(بدّد)، لأن ظرف الوفاة قد أفسد وبّدد شمل الشاعر وفرق بينه وبين والدته، وقد عبّر عن الموت بالدهر، مما جعل المعنى يتجلى لدى المتلقي وتتعمق الدلالات وتكتمل في الشطر الثاني (فعاد سحيلا منهم...)، وهو يوحي بالانكسار والاغتراب.

ويوجه أميّة مدحه وشكره لولّيه الذي خلع عليه العطايا (من المديد): (2)

كَنفتنِــي لــكَ يــا بــن عَلّــي نَظَــراتٌ منــكَ رَاشَــت جَنَــاحِي
نَــزَلَ الــدّهرُ بِهَــا عنــدَ حُكمِــي وأجَــابَ الحَــظّ حَسَــب اقتِراحِــي

يعبر الشاعر عن مدحه وشكره لوليه، الذي خلع عليه الأموال والهدايا بواسطة انزياح وخروج عما ألفه المتلقي، من خلال التعبير عن تأثير نظرات الحب والرضى من الخليفة نحوه، ونزولها على نفسه في الصورة الاستعارية (نزل الدهر)، إذ شبه الزمان (مشبه مذكور) بالإنسان (مشبه به محذوف)، وقد أسند فعل النزول للدهر،

(1) الديوان، ص 57.
(2) الديوان، ص 66.

وهي صورة غير مألوفة لدى المتلقي، وهو إسناد مادي لمعنوي، نقل فكرة الشاعر بعمق أضاف دلالات كثيرة في خفة وبلاغة.

2-1-2- مركب استعاري إضافي:

يقوم هذا المركب الاستعاري على كون المضاف إليه من غير طبيعة وحقيقة المضاف، مما يخرج الكلام عن معناه الأصلي، وينقله لدلالات ومعان عميقة يسعى المبدع لإيصالها للمتلقي ليمكنه من الوصول لكنهها.

ومن هذه الاستعارات قول أمية (من السريع): (1)

فَقدْ ريّعــتَ قُلــوبَ الشــركِ حتَــى لهَــا مــنْ خلــفِ رومتــه ضَــجيجُ
فــبُلغَهُم رَسُــولكَ كَــي يَفــرُوا لأنّ الأمــــرَ بيــــنهُم مَــــريجُ

ينطوي البيت الشعري على استعارة مكنية مشخصة في (ريعت قلوب الشرك)، حيث قامت أركانها على إسناد أوصاف للمضاف إليه (الشرك) ليست من طبيعته(ريعت قلوب)، إذ شبهه بالإنسان الذي يمتلك قلبا يروع بالأحداث(محذوف)، ويبدو أن المركب اللغوي للجملة قد شكل بعدا دلاليا وتكثيفا معنويا من خلال وصف حالة الأعداء عندما سمعوا بزحف جيش الخليفة، وهذا لعمري تعبير بليغ وملمح وجيز، أجرته الاستعارة من خلال المضاف إليه .

ونجد شاعرنا يلجأ إلى التركيب الإضافي لتقرير جمال بركة الحبش في مصر (من البسيط) :(2)

أمَا تَرَى البِركَةَ الغَنّاء قــد كُسَــيت وَشْيًا من النُور حَاكتُــه يَــدُ السُــحبِ
وَأصبحَت من جَديدِ النّبتِ في حُلَــلٍ قَد أَبرزَ القطْرُ منهَــا كُــلّ مُحْتَجِــب

وصف أمية جمال البركة من خلال وصف النور المنعكس على سطحها الذي رسم منظرا بديعا وجميلا، وقد صاغ هذا المعنى في شكل صورة استعارية تعتمد في شكلها اللغوي على المركب الإضافي (يد السحب)، حيث شبه السحب وهي معطى

(1) الديوان، ص 65.
(2) الديوان، ص 88.

مادي جامد بالإنسان الحي الممتلك لليد (محذوف)، ونسب لها الحياكة والعمل وهو خاص بالإنسان، ويبدو جليا أن هذه الاستعارة قد صورت جمال البركة وحسن منظرها، وجعلتنا ننتقل بخيالنا إلى تصويرها في أذهاننا من خلال الصورة، وفي هذا اجتهاد من شاعرنا لتعميق المعنى وتكثيفه لدى المتلقي.

فأمية قصد من مختلف الصور نقل أفكاره لأن «إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي، هذا من جهة، ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية»[1] .

2-1-3- مركب استعاري مفعولي :

يستند هذا التركيب الاستعاري على تركيب الجملة الفعلية المعتمدة على الفعل المتعدي إلى مفعول به، وبذلك تتمركز الاستعارة فيه بمختلف أشكالها، ويصبح للمفعول به دور أساسي في تشكيل الصورة الاستعارية، وهذا يمنح الخطاب تنوعا وفعالية وقوة وحركة تنعش ذكاء المتلقي، ومن هذه النماذج نذكر قوله (من الطويل):[2]

وَلَوْ أننّــي خُيّــرتُ قلــتُ لمُهجتِــي رُدي قَبلهَا حَــوضَ الــرّدى وتقَــدمِي

هو الموتُ لن يُنجِي الفتَى منهُ مهربٌ ولــو رًام أســـبابً الســـماءِ بســـلمِ

يتجلى للمتمعن في البيت الأول حضور الصورة الاستعارية في (قلت لمهجتي، ردي حوض الردى وتقدمي)، إذ تمركزت في المفعول به (مهجتي) الذي أسندت له صفات خارجة عن طبيعته فالمهجة لا تخاطب ولا ترد الموت ولا تتقدم، فهذه صفات إنسانية ذات ميزة حيوية وحركية، وقد ألحقت بالمفعول به المعنوي على سبيل الاستعارة المكنية، حيث أضافت الصورة معاني عميقة وأوجزت الفكرة وكثفت الدلالة، ويبدو أن الاستعارة قد حققت «عامل الاقتصاد اللغوي، بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤما مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق»[3].

(1) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، د ت، ص 35.

(2) الديوان، ص 58.

(3) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 257.

وفي سياق مدح أمية للخليفة يوظف الاستعارة فيقول (من الكامل) : [1]

ملَكَ الزّمَانَ وأَهلَهُ مَلِكٌ قَتَلَ الزّمَانَ وأهْلَهُ عِلمَا

الله أكبرُ نَالَ بُغيَتَهُ فِيهِ الكَمَالُ وأَعْطَى الحُكْمَا

يصور أمية ممدوحه في هيئة فخرية لا تضاهيها هيئة، من خلال وصفه بامتلاكه الخيرات والأموال والخلافة، وقد جمع شاعرنا هذه الصفات في صورة استعارية، بديعة التأليف، تقليدية في معانيها مستمدة من التراث الشعري العربي (ملكَ الزمان) حيث جعل الشاعر الفاعل (الخليفة) يمتلك شيئا معنويا لا يمتلك (الزمان) وهو مفعول به، وتشبيهه بالمتاع والأموال (محذوف) ورمز إليه بأحد لوازمه، وهو الامتلاك، وأتبعها الشاعر بصورة استعارية أخرى ذات تركيب مفعولي في الشطر الثاني (قتل الزمان)، إذ جعل الفاعل(حقيقي) يقتل مسمى معنوي (الزمان)، حيث شبهه –أيضا– بالإنسان وهو المفعول به، ويبدو أن هذه الاستعارات أعطت دلالات عميقة بمدى شساعة حكم وسلطان الخليفة، وبقدرته على سياسة رعيته وإدارة مملكته.

ويواصل أمية مدحه للخليفة في صورة جمالية بلاغية قوامها الاستعارة، فيقول (من الكامل) : [2]

ملِكٌ إذا استمطرتَ راحَتَهُ وافتكَ تَطرُدُ بالغِنَى العُدْمَا

وإذا استَجَرتَ من الزّمَانِ بِه لمْ تَخْشَ منهُ أذَى وَلا غَشْمَا

يجتهد الشاعر في مدح الخليفة من خلال استعراض صفاته في الكرم والجود واستعظامها والإشادة بها، مرسلا هذه المعاني السامية في صورة استعارية تختزل نظرته، وتشخص فكرته، وتوجز تعابيره، لنقله فكرة سخائه الذي إذا طلبت راحته وهي المعبر بها عن الغنى والمال تمطر خيرا، بل وتطرد العدما (وافتك تطرد ...العدما)، فالشاعر أسقط الطرد على العدم، وهو مركب مفعولي.

(1) الديوان، ص 62.

(2) الديوان، ص 62.

فراحة الخليفة في حقيقتها تطرد مسمى مادي (الحيوان، الإنسان)، لا معنوي (العدم، الفقر)، وقد كان هدف أمية من وراء هذا المجاز بيان قدرة ممدوحه المطلقة على إعانة الناس وانتشالهم من عوزهم.

من خلال ما تقدم تبدو الصور الاستعارية قد ابتعدت عن الجمود والتصلب؛ لأنها تألفت من إحساسه ومشاعره، ومن عناصر حياته الشخصية الواقعية التي عرفها في قصور الخليفة، وما جرى فيها من أحداث ومناسبات، وقد اتكأ عليها في تبيان نفسيته وآلامه، لأن« الشعر بخصائصه الفنية، وتصويراته البلاغية يجعل الإنسان يلتحم بالعالم الخارجي من خلال محاولته اكتشافه الذي يدعوه إلى التأمل، وهذا الالتحام أصدق، لأن الإنسان يحول نفسه فيه إلى ظاهرة كونية من خلال تأملاته، فكانت الصور الشعرية غايته من إبداعه، وكانت الاستعارة هي أول هذه الغايات، ففي الاستعارات ما لا يمكن بيانه إلا من بعد التدبر والتبصر، وهذا يقودنا للقول بأن مظاهر عمل الإنسان ووعيه منذ بدايتها الأولى ذات علاقة مباشرة بالمشكلة الجمالية التي دعت إلى التأمل»[1] .

ولعلنا نلمس في صوره الجمال والتأثير في رسمها، مُظهرا صدق تجربته الشعرية وحرارة عاطفته المتأججة، لأن الصورة الشعرية « تشكيل لغوي يكونها الخيال من معطيات متعددة، وهي لا تكون إلا كما شاءت حرارة التجربة الشعرية، وكما شاء لها انفعال الشاعر فكلما كانت غامضة وموحية، كانت أقرب إلى الحقيقة ثم هي بعد هذا وذاك رؤيا داخلية وتركيبة فنية، تنشأ من الواقع العادي وتنطلق من وقائع الأشياء، ولكنها لا تقود إليها، وتخضع لمنطق خاص وعقلانية خاصة وأسلوب فريد»[2] .

---

(1) خالد محمد الزاوي، الصور الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجان، مصر، ط 01، 1992، ص 142 .

(2) أحمد الطرابلسي أعراب، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 44 – 46 .

3-الصورة الكنائية :

لقيت الكناية من البلاغيين العناية ونالت حظها من الرعاية، لأثرها في المعنى وجدواها في إيصاله، وأهميتها في تضخيم مقصد الشاعر، ودورها في رسم صوره الشعرية، لأن مفهومها اللغوي والاصطلاحي يصب في هذه المعاني، فقد جاء في القاموس المحيط أنّ: « الكناية مصدر لفعل (كنيت) أو(كنوت)، يقول كنيت بكذا عن كذا ... تكلمت بما تستدل عليه، أو تكلمت بشيء وأردت غيره»(1) .

أما اصطلاحا فقد عرفها **عبد القاهر الجرجاني** بقوله: «الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة(وكثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي امرأة: (نؤوم الضحى) والمراد أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر، من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان. أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القرى كثر رماد القدر؟ وإذا كانت المرأة مترفة لها من يكفيها أمرها ردف ذلك أن تنام إلى الضحى؟ »(2).

ويبين **الجرجاني** فضل الكناية في الكلام، إذ يقول: « هذا فن من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أنا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض، كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب .وإذا فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعرا شاعرا، وسحرا ساحرا، وبلاغة لايكمل لها إلا الشاعر المفلق، والخطيب المصقع، وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها. كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية، والرمز والإشارة، كان له

(1) الفيروزبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 02، 1987، مادة "كنى"، ص 713 .

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66 .

من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه»[1].

ويعرف **الخطيب القزويني** الكناية، بقوله : « الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه» [2].

وعلى هذا الأساس فمفهوم الكناية يعتمد على الإخفاء والإضمار، والموراة عن المعنى الأساسي بلفظ آخر من جنسه، يدرك بالقرائن، ولا يقصد بالإخفاء والإضمار والغموض عدم الفهم، ولكنه غموض فيه إيحاء ودعوة للمتلقي على إعمال فكره وذكائه وعقله، للوصول إلى المعنى المطلوب، والصورة الحقيقية التي يقصدها المبدع، ولا تكمن البلاغة في عدم التصريح باللفظ مباشرة، ولكن تكمن في إضمار هذا المعنى وإخفائه وجعل المتلقي يصل إليه بتفاعله المباشر مع النص .

وتعتمد الصورة الكنائية على معنيين؛ الأول قريب محسوس المفهوم من ظاهر اللفظ، وغالبا لا يقصده المبدع، وإنما وضع للدلالة والإشارة إلى المعنى الثاني، وهو البعيد، ويفهم بالذكاء عن طريق القرائن المختلفة وغالبا ما يكون المقصود.

وبالرجوع إلى ديوان أمية نجده قد وظف الصور الكنائية بشكل واسع، قصد من خلالها إيصال أفكاره للمتلقي، ودفعه إلى البحث عن معانيه الخبيئة في أتون نصه الشعري، والمتدارية وراء المعنى الظاهر، مما يجعل قارئه يتعلق بشكل غير مباشر بقصائده فيروح يغازل أفكارها ويبحث عن دلالاتها من منطلق أن «الكناية أبلغ من الإفصاح»[3].

ويبدو أن شاعرنا وظف الكناية في مختلف موضوعات الديوان، وتظهر بكثافة في مدحياته للخليفة، ووصف قصوره، والإشادة بملكه وحكمه الراشد، وتظهر في قوله (من المتقارب): [4]

(1) نفسه، ص 235 .

(2) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، راجعه : عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، ط3، د ت، ص 182 .

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 69 .

(4) الديوان، ص 63.

وَيُسَــــهرُني صَـــدٌّ ذَات اللَّمَـــى ... وَيُسَــهِرُهُ نَيــلُ أعْلَـــى الرُتَـــبْ
ولا أَقبــلُ العَــذل فــيمنْ أُحــبُ ... ولا يَقْبــلُ العَــذلَ فيمَــا يَهــبْ

يطالعنا أمية بصور كنائية تعبر عن شدة إعجابه بممدوحه، وتظهر حبه له وتبين ولاءه لخلافته، حيث يعبر عن اشتغال الخليفة بملكه وإرساء دعائمه من خلال (يسهره نيل أعلى الرتب)، وقد اعتمد على ترك التصريح بذكر الحقيقة وتعداه إلى ذكر ما يلزم معناه، وقد قدم معنى مجازيا تسهره الرتب، وأخفى معنى حقيقي وهو الاعتلاء في سلم الخلافة وإرساء ملكه فيها، وهذا ما جسدته الصورة الكنائية التي عبرت عن صفة حب الخلافة.

ويتبع أمية في البيت الثاني بكناية أخرى يعبر فيها عن جود وسخاء الخليفة، بأنه لا يقبل العذل في هباته وعطاياه (لا يقبل العذل فيما يهب)، وقد قدم لنا من خلال صورته واجهة مجازية وهي المذكورة، وأخرى حقيقية وهي المسكوت عنها التي يستطيع القارئ الربط بينهما، وكلاهما قابل للقصدية ويخدم المعنى، غير أن المجاز كان أبلغ وأجمل تعبيريا عن صفة الجود عند خليفته، «فالصورة الكنائية تقوم على نوع آخر من الحيوية التصورية، فهناك أولا: المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثم يصل القارىء أو السامع إلى معنى المعنى، وهي العلاقة الأعمق فيما يصل إلى التجربة الشعورية و الموقف»[1].

ويواصل أمية مدح الخليفة، مبينا خصاله ومكانته بين ملوك الأرض (من الطويل): [2]

فَدتَك مُلوكُ الأرضِ وَأبعَـدُها مَـدًى ... وَأرفَعُهـــا قَـــدْرًا وَأقْـــدمُهَا مَجْـــدًا

يسعى الشاعر من خلال هذه الصورة الكنائية إلى الارتقاء بصورة ممدوحه إلى مراتب عليا من أجل تمجيدها، وإظهار مكانتها للقارئ مفعلا لخدمة هذا المعنى الكناية(فدتك ملوك الأرض)، وهي تعكس مكانة الخليفة بين رعيته أولا ثم بين الملوك في الأمصار المجاورة، ويرتقي أمية بصورته أكثر مبينا طبيعة هؤلاء الملوك الذين

(1) فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص 143 .
(2) الديوان، ص 63.

سيفدون الخليفة، إنهم أرفع قدرا وأقدم مجدا، وفي ذلك تعميق لمعنى التمجيد والإعلاء للمدوح بطريقة غير مباشرة تكتنفها الفنية، ونباهة الفكرة، وسرعة البديهة، لتشعرنا باكتمال المعنى وبعد الدلالة، وترسخ لدينا الفكرة، وتترك في أذهاننا انطباع ولاء الشاعر للخليفة.

وفي صورة كنائية أخرى يقول أمية (من الخفيف) : [1]

جَلّ رُزْءُ الشَريفِ عنْ أنْ نَشُقَ الـــــ جَيــــبَ فَيـــه وَأن نُريـــقَ الـــدُمَوعَا

نــدس إن طرقــتَ منزِلــهَ الرّحــــ ـــبِ ووَافَيــتَ بَابَـــهُ المَشْـــرُوعَا

تبرز لنا هذه الأبيات قدرة شاعرنا على تصوير ما يختلج في صدره من مشاعر طيبة، وحقيقية تجاه عزيز عليه حين وافته المنية وهو المسمى بالشريف، كاشفا لنا عن صفات وطباع هذه الشخصية المعجب بها، بواسطة الصور الكنائية ويظهر ذلك في (أن نشق الجيب، أن تريق الدموعا)، إذ بين أمية القيمة المعنوية للرجل وتحوله من مجرد فرد إلى قيمة معنوية في النفوس، فهو أعلى وأسمى من أن تبكيه وتندبه وترثيه الناس، لأنه في الحقيقة مازال ذكره بينهم بأفعاله وصفاته، وأخلاقه الكريمة، وهذا ما أكدته الكناية في البيت الثاني (ندس إن طرقت منزله، ووافيت بابه) ويقصد به أنه ذكي وفاهم لحال الناس دون أن يتكلموا فهو يقضي حوائجهم ويسخر نفسه عونا لهم، لقد عبرت هذه الكناية عن نموذج اجتماعي، وقيمة عالية محبة للناس أراد أمية إظهارها وإيصالها للمتلقي بالدرجة نفسها التي عايشها، مظهرا حزنا داخليا على فراق رمز المحبة والمساعدة.

ويُفعّل أمية صورة كنائية أخرى مستصرخا ابن الصيرفي لتخليصه من الحبس فيقول (من الكامل) : [2]

وامدُدْ إليّ يَد المُغيــثِ فكَــم يَــد لكَ أنقَذتَ مــنْ كُــلّ خَطــبٍ مُعضِــلِ

إنّي دَعوتكَ حينَ أجْحفَ بي الرّدَى فأَغِــثْ فــإنّي منــهُ تحــت الكَلكَــلِ

---

(1) الديوان، ص 153.

(2) الديوان، ص 158.

يبدو أن أمية يرسل توسلاته لابن الصيرفي لكي يفك أسره ويخلي سبيله لكنه لا يصرح مباشرة بذلك، فيتوارى وراء خطاب آخر يسمى الكناية المتمثلة في (أمدد يد مغيث)، فالشاعر أطلق لفظا وأراد غير ظاهره، فهو يريد أن يخرجه من سجنه مادحا إياه في الآن نفسه بكناية أخرى (فكم يد لك أنقذت..) كناية عن مساعداته المتكررة للناس، ويستجديه بتشخيص حالته المزرية (أجحف بي الردى)، كما يبلغه نفاد صبره، وضعف نفسه، وسقم جسده، وانهيار مشاعره، بكناية جميلة الملمح وبديعة التأليف (تحت الكلكل) كناية عما يحمل الشاعر من هموم وآلام جراء سجنه.

لقد أراد أمية من هذه الكنايات أن يقرب ما عاناه وخبره من مآسي الحياة للقارئ، والسعي إلى إيصال ما يشعر به وما يكنه من تجارب شعورية تعبر في حقيقة أمرها عن حياة شاعر عاش مختلف الأوضاع حسنها وسيئها، تنعم بالقصور وذاق مرارة السجون، عرف الخلفاء والأمراء، وعاشر الفقراء والمحسنين، وهذا ما كشفته الكناية التي تعتمد على الإخفاء دون التصريح و«هو مظهر من مظاهر الفن، ووسيلة للفنان يتحاشى بواسطتها التصريح بما تمجه الأذواق، وتفرضه الطباع، وكثيرا ما يؤدي هذا الأسلوب(الخفاء في الكناية) إلى الغموض الذي يزيد الكلام إيحاء، ويجعله ألطف وأجمل، ويكسب المتأمل متعة أعمق» [1].

ويستجدي أمية مخلصه من السجن في قوله (من الكامل): [2]

قُمْ فِي خَلاصِي واصْطَنِعنِي تَصطنِع رَطبَ اللّسانِ مديدَ باعِ المِقولِ

يُثْنِي عليكَ بما صنعتَ وربّمَا كرم الثنَاء فذمّ عرف المبذلِ

يطلب الشاعر من ابن الصيرفي أن يسعى في خلاصه من السجن، مقابل أن يكون الشاعر صديقه ومعينه في حوائج عديدة، وعبر عن ذلك بواسطة الكناية (اصطنعني) عن التوظيف لصالحه، وقد عبر أمية لابن الصيرفي عن قيمته كشاعر وطبيب، ومطلع على الشؤون السياسية والاجتماعية للبلاد، وقد أكد على ذلك بكنايات أخرى متتالية، منها (رطب اللسان)، (مديد باع المقول)، وهي كنايات عن صفة

(1) غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط2 ، 1995، ص 307.
(2) الديوان، ص 159.

الشاعرية والذكاء، وسعة العلم والمعرفة التي يمتلكها أمية، والتي على ابن الصيرفي استغلالها لصالحه، مقابل إخراج الشاعر من السجن، وسيمنحه مدحه من خلال الكناية (يثني عليك، كرم الثناء)، وهي تعبير عن المدح، وهذا ما يسعى إليه الخلفاء والأمراء والحكام لإظهار صورة حسنة للناس.

لقد قدمت هذه الكنايات خطابا خفيا، ظاهرها انكسار نفسي ومعاناة من السجن وأهواله، واستصراخ للخروج منه، لكنها في أعماقها تظهر اعتزازا بالنفس وبالعلم، ويظهر أمية أن الحكام والخلفاء في حاجة إلى شعره وفصاحته ومعانيه وتعابيره، وهنا تكمن شخصيته، وهذا ما يشكل قوتها، لكن هذا الخطاب خفي متوار وراء النص لا يكشفه إلا قارئ حذق ماهر متذوق معايش للتجربة الشعورية لأمية، وهذا من صفات الكناية التي « تتلبس في الكلام و التركيب اللغوي، ويظل السياق هو الكفيل بإضاءتها بشكل أساس لا كما عهدنا التشبيه بارزا، ولاكما هي الاستعارة مفاجئة وظاهرة الكيان الدلالي» [1].

المبحث الثاني : أنماط الصور وصلتها بالحواس

يعتمد الشاعر في تشكيل صوره الشعرية على مصادر متعددة ومتنوعة، لعل أبرزها بيئته المحيطة به، مفعلا فيها حواسه التي حباه بها الله تعالى، لكي تلتقط مكونات وأبعاد الطبيعة لتكون المادة الأساسية والأولى لصنع صوره، مضيفا إليها من عبقريته ومعرفته الإبداعية لتتكفل بنقل أفكاره ورؤيته، وتجسيد مشاعره، وعواطفه بدقة متناهية موشاة بالجمالية والشاعرية.

وعليه فالعناصر الحسية لها دورها البارز في تشكيل الصورة الشعرية، ويقصد بها « تلك الأنماط التي ترتد إلى حاسة من الحواس الخمس لدى الإنسان، وعلى ذلك فسوف يكون لدينا تقسيم للصور الحسية، فلقد حدد علماء النفس مجموعة من الأنواع المختلفة للصورة الذهنية، الصورة البصرية صور المشهد" التي يمكن أن تقسم أقساما فرعية تبعا للإشراق والوضوح واللون والحركة" والصورة السمعية، والصورة الشمية والصورة الذوقية، والصورة اللمسية، ويمكن أن تقسم بدورها تبعا للحرارة والبرودة

(1) فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص 153 .

والصورة العضوية المتصلة بضربات القلب أو النبض أو التنفس والهضم، والصورة الحركية أو العضلية بالتوتر العضلي والحركة العقلية» [1].

لذلك تتخذ الصورة الشعرية من الأحجام والأصوات والحركات والألوان والروائح عناصر لتشكيل قوامها وتجسيد معانيها، مرتكزة على حواس الإنسان الخمس التي يعتمد عليها في إلتقاط الصورة، لذلك تفضي عملية التحليل والمناقشة لهذه الأنماط الحسية إلى كشف جمالياتها ومعانيها المختلفة، وطرق الخيال الممزوج فيها، وتبين قيمتها الفنية، التي تظهر بكل سلاسة وطواعية خصائص أسلوب الشاعر.

ويبين **علي صبح** الفرق بين مصادر وعناصر الصورة الفنية كاشفا اللبس الذي يقع فيه الدارسون، بقوله :«من وسائل الصورة تتولد العناصر، ومن مصادرها تتكون عناصرها، والمنابع فيها تثريها بالألوان وتموج بالحركات، وتدب فيها الحياة، وتكشف عن مكاتم الوجود، وأسرار الحياة، وبالعناصر في الصورة تنطق الطبيعة، وتهمس مظاهرها موشوشة من غير حماسة ولا خطابة، وفي وشوشتها السحر كل السحر»[2] .

وعليه سأسعى في تحليلي للصور الشعرية الواردة في ديوان أمية إلى تقسيمها وفق الحواس التي يعتمدها لايصال تجاربه الشعورية ومعانيه للمتلقي، وهي:

أولا- الصورة البصرية (image visuelle) :

الصورة البصرية هي تشكيل فني يجسد الأشياء بالدرجة الأولى، لأنها تعتمد على البصر الذي يعد أدق الحواس حساسية، وأكثرها إحاطة بالواقع معتمدا على العين

---

(1) علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط 02، 1996، ص 36 .

(2) علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 260 .

التي تنقل الأبعاد والحجوم والمساحات والمسافات والألوان والحركات وكل ما يمر عليها، « فالشاعر يرى ما لا يرى، ومادة رأى تثمر صورة فنية بصرية »[1] .

وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم الصور البصرية التي توافرت في ديوان أمية إلى ثلاثة أقسام، هي :

1-الصور البصرية المتحركة :

هي الصور البصرية المتحركة في هيأتها، لأن الحركة تمنح الصورة ديناميكية فاعلة ومتجددة مما يجعل المتلقي يتفاعل معها ويتأثر بحركاتها المتواصلة سواء أكانت حركة سريعة أو بطيئة، فهي تمنحه التواصل والتناغم وتصله بأسرار الصورة ومعانيها.

لذلك فالحركة في الصورة ذات أهمية، لأنها تشغل المتابع لها وتحوز على مدركاته، وفي هذا يقول **العقاد:** «إنما التصوير لون وشكل ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه»[2].

ويربط **علي صبح** الحركة بالخيال، فيقول:« كما يحسن بنا ألا ننسى أنه بمَدَد الخيال وحده استطاع الإنسان أن يدخل عامل الزمن في نظرته إلى الأشياء، وتقديره قيمتها ... والخيال –وحده- ينتقل في الشعر بتصوير الحركة ما دامت الحركة تفترض مقدما وجود الزمن»[3].

ومن الصور البصرية الكثيرة التي وردت في شعر أمية قوله في وصف فرس الخليفة (من المتقارب): [4]

ويَـــومَ بَـــرزتُ بـــهِ ضَـــاحيًا   كمَـــا بـــرزَ اللّيـــثُ مـــن غيلـــهِ

---

(1) عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصور الفنية، المركز الثقافي الإسلامي، القاهرة، ط1، 1999، ص 60.

(2) عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص 309 .

(3) علي صبح، الصورة الأدبية- تأريخ و نقد-، ص 137 .

(4) الديوان، ص 24، 25.

وَقَــد رفَــعَ الصُــبحُ رايَاتِــهِ وحــطّ الــدُجَى مــن قَناديلِــهِ
عَلى مَــتن أَجـرَدَ سَــامِي التَلــ ـــيلِ مُضــمَرَ الكَشــحِ مَفتولــهِ
تــولىَ الــدُجَى نســجَ ســربَالهِ وقَــامَ النّهــارُ بتَحجيلِــهِ
وسَــالَ الحديــدُ بأعْطَافــهِ بمســرُودَة مــن ســرَابِيلهِ

فالشاعر يعرض صورة بصرية متكونة من عدة مشاهد متحركة ومتعاقبة تكشف مشهدا من مشاهد المدح والبطولة، التي يصف بها الخليفة عليّ بن يحي، متكونة من عدّة صور :

1-بروزه للأعداء مثل الليث القوي المخيف عندما يخرج من غيله، فيكون شرسا غاضبا لأنه يدافع عن مسكنه وصغاره، فهذه الصورة حركية منفعلة تشخص قوة وهيبة الخليفة.

2-صورة الانتقال من الظلام إلى الضوء، فالصورة البصرية المتحركة تكمن في انقشاع مشهد الظلام المتمثل في زوال الأعداء وجلائهم من البلاد الإسلامية، وحلول النهار بضوئه الرامز لحكم الخليفة علي بن يحي.

3-ثم صورة متحركة للخليفة على متن جواده الأجرد القوي بعضلاته الصلبة، التي لا تقهرها الصعاب ولا تثنيها الحروب.

4-وصف لخواص الجواد المثالية، إذ تسربل بالنور، وهي كناية عن البياض واللمعان المبهر، ونور الشمس قام بتحجيله، وهي صورة بصرية تواكب تحرك الجواد الذي يمتطيه الخليفة.

5-واكتساء الجواد بالحديد في أعطافه وقوائمه، وهي صورة وصفية لمدى قوة الجواد وجسارته وتفرده دون باقي أقرانه.

ونجد صورة بصرية متحركة أخرى يصف فيها شجاعة الخليفة فيقول (من الكامل): (1)

نَفسِي فداءُ أبي الفَــوارسِ فَارسًــا مــن مُقلَتَيــه سِــنانُهُ وحســامُهُ
بَطَــلٌ كَــأنّ بسَــرجِهِ مــن قِــدّه غُصْــنًا يَميــلُ بِمعْطَفيــهِ قَوَامُــهُ
يُزْهَى الجَــوادُ بِــهِ فَتحسَــبُ أَنّــه ذُو نَشــوَةٍ قَــد رنّحتُــهُ مُدامــهُ

(1) الديوان، ص 37.

تتجلى الصورة البصرية في الأبيات السابقة التي يصف فيها الشاعر امتطاء ممدوحه الجواد، مما يزيده وقارا ورفعة، وينشر الخوف والرهبة لدى أعدائه، ويزرع في أنفسهم الرعب، وقد أضفى أمية الحركية على صورته المتكونة من جزئيات تفصل في دقائق صورة الممدوح، مما أعطاها فاعلية وديناميكية ملفتة للانتباه، وتتمثل في :

1-مشهد الغصن المتمايل يمينا وشمالا بجميع أوراقه وقوامه.

2-مشهد فرح وحبور الجواد بما يحمله من وقار وعز وشرف، فتمثل بصورة النشوان بسكره، المتمايل بأثر المدام التي استلذها وراح يحاكي لذتها في حركاته.

وينقلنا أمية إلى صورة بصرية أخرى مملوءة بالحركة الطبيعية التي نقلها من مشهد طبيعي جميل يتمثل في وصف بركة الحبش من مصر (من المنسرح): (1)

لله يَومِي ببركَةِ الحَبَشِ — وَالأفُقُ بَينَ الضّيَاءِ والغَبَشِ

والنَيلُ تَحتَ الرّيَاح مُضطَرب — كَالسيفِ سَلّتُه كَفّ مُرتَعش

يَرقُص فِي الحَبَاب من طَربٍ — وَتَارة يَستَديرُ منْ دَهَشِ

وَرُبّمَا مَرّ قَصد مَسربِهِ — مُثْعَبُ مَاءٍ ينسابُ كَالحنَشِ

لقد صور الشاعر ما وقعت عليه حاسة بصره عند قضائه يوما ببركة الحبش بمصر، وكانت صورة مجملة مقسمة إلى مشاهد جزئية تعج بالحركة والحيوية، وتتمثل في :

1-صورة اضطراب ماء النيل بواسطة يد الرياح التي تحركه، مشبها إياها باليد المرتعشة التي سلت سيفا لكي تحركه به، والنتيجة هي تموج بسيط وخفيف على سطح الماء المتلألئ.

2-رقص قطرات الماء طربا وفرحا، وهي تتابع وتتوالى قطرة تلوى الأخرى، تارة في صورة سلسة وهادئة.

3-وتارة أخرى تتابع في قوة واضطراب، محدثة صوتا وصخبا، وهي بذلك تستجيب لحركة الرياح وشدتها.

---

(1) الديوان، ص 81. الغبش: ظلمة آخر الليل. المسرب والسرب: مجرى الماء. مثعب: سائل.

4-صورة انسيابه نحو مجراها وتتابعه في حركته المعتادة، مشبها إياه بانسياب الثعبان الذي يتسلل في ممشاه.

من خلال الصور السابقة تبين أن أمية استطاع إبراز مختلف الحركات التي خبرتها تجربته الشعورية معتمدا بشكل أساسي على حاسة البصر، ناقلا الصورة بكل تفاصيلها وجزئياتها، وهذا لا يتأتى إلا لشاعر محترف يطوع اللغة، والآليات البلاغية لخدمة أفكاره ونقل معانيه بروح المشاعر والعواطف لمتلقيه.

2-الصور البصرية الساكنة :

هي مختلف الصور التي تعتمد على البصر في نقلها، غير أنها تخلو من الحركة، وقد وظفها الشاعر بكثرة وخاصة في وصف القصور، والحدائق الغنّاء، ومجالس الأنس والأماكن المختلفة، ومنها تصويره لمدينة الإسكندرية، حيث يقول (من الرجز):[1]

وبَلـــــــدَةٍ عَاديّــــــــةِ البنَـــــــاءِ   فَســــــيحَةِ الأقْطَـــــــارِ والأَرجَـــــاءِ
نَديّـــــــــةِ الظِـــــــلالِ والأفِيَـــــــاءِ   مَوْشِـــــيةِ الأجْــــــرَاعِ والأنْقَـــــاءِ
كمَـــــا بَـــــدتْ حَاشَـــــيّةُ الـــــرِدَاءِ   مـــــنْ حَـــوكِ كـــلّ ديمَـــــةِ وَطفـــاءِ
مُذَهّبـــــــةِ الأعْطَـــــافِ والأثنَـــــــاءِ   تَنســـــخُ عَهـــد الســـــنةِ الشـــــهبَاءِ

ينقل إلينا أمية صورة بصرية لعمارة مدينة الإسكندرية، واصفا بناءها وأرجاءها الفسيحة الهادئة، وظلالها الوارفة الندية، الموشية بالجمال، حيث شبه صورتها ووجهها بحاشية الرداء الذي حيك في براعة، بألوانه وزخرفاته المبهرة المذهلة، التي تغير السنة الشهباء إلى مخضرة كثيرة الخيرات والهبات، وجميعها صور بصرية ساكنة تخلو من الحركية، لكنها تنقل المتلقي إلى المدينة وتعطيه فكرة حول جمالها وعمارتها وهذا ما يسعى إليه أمية.

ويقدم لنا صورة بصرية أخرى ساكنة يصف فيها طرف حبيبته المتغزل بها، فيقول (من السريع) :[2]

---

(1) الديوان، ص 29. عادية البناء: أي بناؤها قديم، نسبة إلى عاد. الأفياء: جمع فيء وهوما كان شمساً. موشية: منقوشة مزينة. الأجراع: جمع الأجرع: الكثيب.

(2) الديوان، ص 82.

عجبتُ مِــن طرفِــكَ فِــي ضُــعفِهِ كيــــفَ يصــــيدُ البطــــلَ الأصْــــيدَا
يَفعــــلُ فينَــــا وهُــــو فــــي جَفنِــــهِ مَــــا يفعــــلُ الســــيفُ إذا جُــــرِّدَا

فعّل أمية حاسة البصر في مجال محدد وهدف مقصود، هو محيا هذه المرأة التي يتغزل بها، واختار منه الطرف في صورته الساكنة المتوقعة في العين، فتعجب من فعله وأثره في المحبين والعاشقين، لحسنه وجماله فيصيد الصياد المحترف الماهر ويحبسه ويأسره رغم خبرته في الصيد، كما يفعل وهو ساكن ماكث في جفنه ما يفعله السيف البتار إذا جرد من غمده، وهي صورة جميلة مؤثرة رغم سكونها وثباتها لكنها داخليا متفاعلة متناغمة، توسلت بآليات البيان والبلاغة لتشكل صورة فنية تجسد جمال هذه الغانية، حيث قام بتبئير جمالها في جفنها، فعمق المعنى وكثف الدلالة ونقل الفكرة بملمح أسلوبي للقارئ .

ويعج ديوان أمية بالصور البصرية الساكنة التي تصف الخليفة والغواني والجواري والغلمان، ونذكر منها قوله في غلام (من السريع): [1]

واحرّ بِــي مِــن جَفنِــكَ الأَوطَــفِ وَخصــــرُكَ المُختصَــــرِ المُخْطَــــفِ
يَــا وَاعِظًــا مَــا زَادَنِــي وَعْظُــهُ إلاّ جَــــوَى أَيسَــــرُهُ مُتْلِفِــــي

يصور الشاعر عبر حاسة البصر إعجابه بأحد الغلمان في أحد جلسات السمر، أثناء مجالسته إياه في مشهد ساكن، حيث يحيط بأوصافه وينقل ما أعجبه منها، وهي جفنه الحاد الجميل، وخصره الرقيق، وحديثه الذي زاده به تعلقا وكلفا، وهذه الأوصاف تنقل لنا صورة الغلام و هيئته الجميلة التي زودتنا بها عين شاعرنا.

3-الصور البصرية الملونة :

هي الصور المنقولة عبر حاسة البصر لكن غلب على مكوناتها اللون، وكان هو المقصود والأساسي في تكوينها، لأن اللون « أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزا في أشياء هذا العالم »[2]، وهنا يبرز دور الألوان في تشكيل العمل الأدبي؛ لأنها وسيلة للشاعر في إحداث التوترات التي تصاحب التجربة الشعورية بوصفها مثيرات حسية.

---

(1) الديوان، ص 30.

(2) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 127.

وبما أن أمية عاش في بيئة أندلسية ذات قصور وبساتين وارفة، وحدائق غناء، حفل شعره بالألوان المستمدة من الطبيعة الساحرة الخلابة، التي أمدته بصور ملونة ساعدته على نقل عواطفه وتصوير مشاعره نحو ممدوحه وأحبته.

وتظهر الصورة اللونية في قوله (من الطويل): (1)

وَصَفراءَ من بِنتِ الكُـرُومِ سُـقِيْتُها ... بِكَـفّ فَتَـاةٍ كَـالغُلامِ كعَـابِ

تُنيـرُ فَيُسـتَغشَى الزُجَاجـةَ نُورُهَـا ... كَمَا ذَرّ قَـرنُ الشّـمس دُونَ سَـرَابِ

هَل مـن جُنَـاح وَيْكُمَـا أو تبَاعـة ... علَـى رَجْـلٍ أَحيَـا صَـبّا بِتَصَـابِ

وَلَـثْمِ خُـدودٍ كَالشَـقَائقِ غَضّـةٍ ... وَضَـمّ قُـدودٍ كَالغُصُـونِ رطَـابِ

تبدو الكلمات المهيمنة على الأبيات السابقة ذات صبغة لونية، مصدرها الطبيعة والمحيط، استعان بها أمية لوصف الخمرة التي تدور في مجلس أنس وسهر، حيث يصفها باللون الأصفر المشع ودلالته التي تحيلنا إلى التوهج والنور واللمعان، من خلال مصدره في الطبيعة الشمس، ويؤكد البيت الثاني ذلك فهي تنير الزجاجة ويشع نورها مخترقا إياها، وقد شبهها بقرن الشمس دون سراب، لذلك أضاف الأصفر معادلا موضوعيا للخمرة، وجعلها تتوهج نورا، فاسترعت انتباه الشاربين، وأسرت قلوبهم قبل عقولهم، وهنا تظهر الدلالات والمعاني التي يضيفها اللون على الشعر.

ويواصل أمية تسخير اللون لنقل الصور التي شاهدها وأحس بها، وتفاعل معها في سهرته، حيث يصف خدود الغانية التي تسقيهم الخمر الأحمر المورد من خلال تشبيهه بشقائق النعمان الغضة الطرية الندية، وهو لون متوهج يثير المشاعر ويؤجج الإحساس بالنشوة والتذوق، وأمية يعي جيدا الخلفيات الدلالية والمعنوية للألوان لذلك نجده يوظفها في شعره ببراعة وفنية تعكس خبرته وحسن صنعته الشعرية.

ويستلهم أمية من طبيعة الأندلس الندية الجميلة ألوانا لوصف جمال ممدوحه الخليفة، فيقول (من الطويل) : (2)

كَأنّ الصَبَاحَ الطَلْـقَ قبّـلَ وَجْهَـهُ ... وَسَالت عَلَى بَاقيّـهِ صَـافيّة الخَمـرِ

---

(1) الديوان، ص 60.

(2) الديوان، ص 70.

وَلمّــا رَآهُ الــورْدُ يَحكيـــهِ صِبْغَةً   تَعَاظَمَ واسْتَعلَى علَى سَــائِرِ الزّهْــرِ

لا يفارق الشاعر لون البياض الناصع ليصف به ممدوحه الخليفة، إذ يستخلص منه دلالات عدة لعل أبرزها ما عرف عنه عند جمهور المتلقين، الصفاء والنقاء والطهر والبراءة، وهي معايير نموذجية للجمال والحسن، وهي الخلفيات التي عرف بها اللون الأبيض في التراث العربي، وقد استفاد منها أمية من خلال اقتنائها من مصدرها، فنجده يشبه بياض وجه الخليفة بنور الصبح الذي انطبع عليه نتيجة قبلة منه، كما يضيف لونا آخر وهو الأحمر ليشكل صورته الكلية للمحيا، فيصف لون خدوده المتوهجة حمرة وتلألأ، بلون الخمرة الصافية المعتقة، التي سالت على وجهه فتركت خطوطا حمراء زادت من جماله ونوره، ويجمع له أيضا من ألوان الورد الناصع بالبياض والحمرة سمة وصورة حتى غار منه الورد لما رآه يشبهه، فصار يتعالى ويتفاضل على باقي أنواع الورود والزهور، وهي صورة بصرية لونية شكلت لوحة فنية فائقة الجمال والسحر، تأسر سامعها وتنقله إلى تخيل الممدوح بوحي الألوان.

ولعل أمية وظف اللون في رسم صوره الفنية، لأنه يشكل ركنا أساسيا في صوره، ولا يختلف الدارسون في أن «الصورة الأدبية لا تخلو من اللون فيها؛ من أحمر وأخضر وأبيض وغيرها من الألوان المركزة والخفيفة، أو من لون نتج من نوعين مركزين، فنتج عنهما لون آخر يحمل عناصرهما معا، وليست هذه هي المقصودة عندي من الألوان فحسب، بل أضيف إليها كذلك ما توحي به بعض هذه الألفاظ من رموز على لون أو معنى فيه شبه اللون» (1).

يتمسك أمية في ديوانه بالألوان المشعة الزاهية المفرحة والمحببة عند الناس، وينتقيها من مصادرها الأم التي تمثل جمالا ورقة وهمة وعلوا، ليمنحها لمحبيه وندمائه وممدوحيه، ومنها اللون الأبيض المنير المشع بالمتعة والبهاء، فيقول (من البسيط):(2)

---

(1) علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 273 .

(2) الديوان، ص 75.

وفي َحشَى الهَودَجِ المَزرورِ شمس ضُحَى   تنيــرُ للركــبِ عــن أنْــوارِه الظُلـــمُ
بيضَــاءُ حكّمهَــا فـــي الحُســنِ خَالقُهــا   فأصبحت وَهي فـــي الأروَاحِ تَحـــتكمُ

تتجلى في البيتين قدرة الشاعر على تسخير اللون الأبيض لنقل معانيه ورسم صوره بواسطة التقنيات البلاغية، لوصف جمال فتاة تركب هودجا مغطى، ورغم ذلك فنورها الأبيض الوهاج الشبيه بنور الشمس المشع، سطع واخترق حشى الهودج، وأصبح ينير للقافلة طريقها ويبدد الظلماء، إذ يشبه جمالها بالمصباح المنير، ويصف لونها بالبياض أحد مقاييس الجمال والحسن، والذي تغرم به الأرواح لأنه من طبيعتها وأصل منبتها، ومكمن حبها فهو الطهر والنقاء.

ويبدو أن أمية يتمسك بألوان معينة لها أثر في نفسه، محببة إلى روحه، تحرك مشاعره وتهيج أفكاره، لأنه ألفها وتربت مخيتله عليها ولم يفارقها أبدا، لذلك نجدها تعج وتتزاحم في شعره، يستحضرها في جميع موضوعاته ويستشهد بخلفياته الثقافية والاجتماعية، ويلون بها دوما صوره، مستبعدا من خياله وتجربته الشعرية باقي الألوان القاتمة الدالة على الحزن والكدر والسوء، أو كانت مصادرها غير محببة لا ترمز للجمال والحسن الذي يناشده في شعره.

وللتعبير عن الحزن والأسى وظف أمية اللون الأحمر حين رثى والدته، فيقول (من الطويل) : [1]

كَأنّ جُفُونِي يَوم أَوْدَعتِــكِ الثَــرَى   نَضَحنّ علَى جَيــبِ القَمـــيص بِعَنْــدَمِ
يُهيّجُ لي الأحْــزَانَ كــلٌّ فَــلا أَرى   سِوىَ مُوجَــعٍ لِـــي بِأذْكَــارِك مُـــؤلِم

جند أمية التشبيه لتشخيص هول يوم إيداع جسد والدته الثرى، مبينا حالته الحزينة، فجفومه لا تنهمر بالدموع فحسب، بل هي تنضح كالنبع القوي ولشدة مصابه تحول بياض العبرات إلى احمرار يداني حمرة العندم فلون صدر القميص، حزنا عليها، فالتشبيه رفع درجة المبالغة، وزاد من فعالية الدلالة فحول الدمع الأبيض إلى دم أحمر قاني، ونقل انهماره من الخدين إلى جيب القميص، للدلالة على القوة، ويبدو

(1) الديوان، ص 57.

أن الصورة مشحونة بالفاعلية والحركة اللونية الحمراء المظهرة للضرر النفسي الذي يعاني منه أمية، وهي بذلك مشبعة بالدلالات العميقة.

وعندما يستعين أمية بهذه التشكيلة اللونية المتناسقة لإنتاج صوره، يعبرعن حركية الحياة وفاعليتها في عيون الناس، من خلال ألوان الطبيعة، لتبلغ عنده ملكة هذا الكشف أقصى حدودها، فإذا كل ما حوله من الوجود عالم من الرؤى والأحلام، عالم تتحول فيه الأشياء من صورة إلى صورة تحولا مستمرا مثمرا [1].

ويصف أمية لونين متجاورين يميزان شعر رأس الإنسان عندما يتقدم في السن، حيث يجسدان صورة تحمل التناقض في الطبيعة البشرية الشباب والشيخوخة (من الوافر) : [2]

عَذيرِي من طَوالِعِ فِي عِذَارِي مُنِيتُ بِمنظَرٍ منها بَغِيضِ

لَهَا لَونَانِ مُختَلفَان جِدًا كَمَا اخْتَلطَ الدُجَى بِسَنَا الومِيضِ

فسوّدَ من شَبَابي غيرَ سُودٍ وبيّضَ من مَشيبي غَير بِيضِ

وظف أمية اللونين الأسود والأبيض بغية التكفل بنقل دلالات التفطن لفعل الدهر في وجهه، فقد فاجأه وجود البياض إلى جانب السواد عند مطالعته لشعر لحيته، وقد عدّه منظرا بغيضا لدلالاته المعروفة عند الناس، فشبههما باختلاط الليل بالنهار، وقد آلمه ذلك، إذ سوّد شبابه بالحزن، وبيّض ما لم يكن أبيضا في شبابه، ويسعى من خلال هذا الملح الأسلوبي في تجاور اللونين للتعبير عن قرب نهاية مرحلة الشباب المتمثلة في لون الشعر الأسود، وقرب بداية المشيب ممثلة في اللون الأبيض.

ويبدو أن الشاعر أخرج اللون الأبيض من الدلالة الأولى الدالة على الصغر والجمال والحسن، إلى الضعف والوهن والعجز، وهو انحراف باللون الأبيض تبعا لما وجد في الحقيقة والتجربة الإنسانية، وجاور له لونا نقيضا وهو السواد، ليقدم للمتلقي معنى واحدا من خلال فكرة التضاد« التي طالما أولع برسمها فإذا السواد يصبح

---

(1) ينظر : شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، د ت، ص 171 .

(2) الديوان، ص 100. العذار: الشعر النابت في موضع العذار، والعذاران العارضين من وجه الإنسان.

بياضا، والبياض يصبح سوادا، وكأن اللونين مشتقان بعضهما من بعض ولا علاقة تضاد بينهما أصلا، يؤديان المعنى باتحادهما وتشاكلهما وتناسقهما»[1] .

كما جاور أمية بين الأبيض والأسود في قوله (من الوافر): [2]

وهَــلْ للبــيضِ رَأي فِــي عــذَار ... بــهِ لونــانِ مــن بــيض وسُــود

حكتكَ الشّــمسُ لكــن فــي سَــناهَا ... أَجَــلْ ومرامُهَــا العســيرِ البَعيــدِ

ذكر محقق الديوان في عرضه لمناسبة هذه القصيدة « التي تدل بعض أبياتها على مدح الأفضل واستعطافه لإطلاق سراحه؛ أي أن أمية قالها من محبسه، وفيها ذكر المؤامرة التي دبرها البعض لاغتيال الأفضل وقت انشغاله بالإعداد لحرب الصلبيين»[3]، ومن هنا يتبدى لنا توصيف أمية نفسه بالمخلص الوفي الذي يبدي الوفاء للخليفة، مستندا إلى كبر سنه في الإمارة وطول ولاءه معبرا عن ان السيوف لا يمكن أن ترفع في وجه اختلط فيه لون البياض بالسواد، كدلالة على الحنكة والتجربة والمعرفة الحقيقية بأمور ودواليب الدولة، وهو توظيف ذكي للألوان في صورة بصرية توحي للمتلقي بمدى شاعرية وفنية أسلوب أمية.

ثانيا-الصورة السمعية (image auditive) :

هي الصور التي يبدعها الشاعر معتمدا فيها على حاسة السمع، ولا يقصد أن لا تشاركها حاسة أخرى في تكوينها، لكنها الغالبة عليها، وتعتبر حاسة السمع من أهم الحواس لعملها الدائم ومشاركتها الفعالة والغالبة في رسم الصور الشعرية.

ولعل **إبراهيم أنيس** يعرفنا أكثر على أهمية حاسة السمع، وهو يقدمها على حاسة البصر قائلا: « إن حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر، فهي تستغل ليلا ونهارا في الظلام وفي النور، في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور، والإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكارا أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر، مهما عبر فتعبيره محدود المعاني غامض» [4] .

---

(1) علي صبح، الصورة الأدبية- تاريخ ونقد-، ص 152 .

(2) الديوان، ص 42.

(3) الديوان، ص 42.

(4) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص15.

وبذلك يصبح السماع وسيلة فعالة وهامة في التجربة الشعرية، إذ لا تقتصر المتعة على البصر، إنما نتمتع بالجماليات بالسماع للأصوات الرقيقة الحسنة، فترتسم مصادرها في أذهاننا ونتخيل هيئاتها طبقا للأصوات.

وقد وظف أمية الصور السمعية في شكوى من ضر الزمان (من الطويل): [1]

وَقَائِلةٍ سِرْ وَابْتَغِ الرّزقَ طَائفًا فَإنّكَ فِيمَا لا يُفيدُ لَطَائِفُ

فَقلتُ ذَرينِي رُبّ سَاعٍ مُخيبِ وَللهِ فِي كلّ الأمُورِ لَطَائِفُ

يستعمل أمية في البيتين السابقين صورة سمعية تتمثل في الأقوال التي دل عليها الحوار الدائر بينه وبين ناصحة له، حيث سعت إلى بعث الهمة فيه لكي يسعى في رزقه، وعدم الركون إلى الضعف والهوان، وهذا من خلال خطاب موجه إليه التقطه بالسماع، ورد عليها بالصورة نفسها، بأن الله هو الرازق والمقدر للناس رزقهم، وبذلك تكون السمة البارزة في الصورة الغالبة على البيتين هي السمع الذي شكل تبئيرا واضحا، شكل منه الشاعر معانيه التي أراد نقلها للمتلقي.

ويصف أمية صوت مغنية اسمها أروى، فيقول (من الطويل) : [2]

إذَا قَرعت سَمعِي بنغْمَتِهَا أَرْوَى فَلا تَأخُذَن من كَفي الكَأسَ أوْ أَرْوَى

بنَفسِي أفدِيهَا فَلَم أرَ قَينَةً بِأَحفَظِ منهَا للبَديعِ وَلا أَرْوَى

فَلَو سَمعْت أَرْوَى الهِضَاب غنَاءهَا لَحَزَّت إليْهَا من شَمَاريخهَا الأَرْوَى

يضعنا شاعرنا أمام صورة فنية تشخص مشهد قينة تغني، أعجب بها وكان مرتكزه في رسم الصورة هو السماع، إذ بواسطة صوتها الذي قرع سمعه وأدهش فكره راح يتابعها ويتمايل مع نغماتها، فصوتها الشجي الجميل، وغناؤها البديع جعله يعجب ويتعلق بها، بل إن صوتها يؤثر في الجماد قبله، فهذا المشهد يمثل صورة صوتية جميلة ممتعة، يصور فيها أمية تعلقه الدائم بالجمال ولو كان صوتا، وهذا يكشف الأثر الجمالي للصورة السمعية .

ويصور شاعرنا حالته المأساوية المزرية في سجنه، مستعطفا الخليفة ليطلق سراحه، فيقول (من الوافر) : [1]

---

(1) الديوان، ص 99.

(2) الديوان، ص 86.

وَعوّضَ من سَــمَاعِ الغيــدِ سَــمْعِي بصلْصَــــلةِ المَجَــــامعِ والقُيــــودِ
ومــــنْ أرْبَــــابِ كـــلّ هَـــوى وَوُدّ بِأربَــــابِ الضَــــغَائنِ وَالحُقُــــودِ
عَسَى المَلكُ الأجــلُ يفــكُ أسْــري ويُعْــدِينِي عَلَــى الــزَمنِ العَنِيــدِ

يضع أمية المتلقي في مستوى معاناته في السجن الذي يعتبره مكانا غريبا عليه، ولا يقوى على احتماله، مفعلا بذلك صورة شعرية سمعية تتمثل في التحسر على الزمان الماضي، إذ عوض سماع أصوات الغانيات، والعيش في القصور، أضحى يسمع صوت المساجين المجلجل (صلصلة) من أثر القيود والآلام، ويخلص برجاء واستعطاف للملك أن يفك أسره .

وقد استعان بالصورة السمعية لينقل المتلقي إلى حجم المعاناة المتمثلة في الفصل بين عالمين في حياة الشاعر، عالم حزين مظلم يعيشه حاليا في السجن، وعالم سعيد منير يود أن يعيشه في المستقبل في القصور وساحات الغناء.

ثالثا-الصورة الذوقية (image Gustative):

هي الصورة التي تعتمد على حاسة الذوق، ويسميها بعض الدارسين الطعم[2]، ويعد الذوق عنصرا من عناصر تشكيل الصورة، إذ تطلب حضوره إذا كانت مركبة من هذه الحاسة الهامة في إدراك الإنسان ووسيلة اتصال بين العالم الخارجي والداخلي ونقل تجاربه قصد الاستفادة منها، وقد ظفها أمية في كثير من صوره، وتظهر خاصة في وصف الخمر ولذتها، والمرأة وطيب ريقها ونعته بالعسل والحلاوة ومشتقاتها، وهي كثيرة في ديوانه نظرا لطبيعة حياته في القصور وبين الغواني، وجلسات السمر وسهرات الخلفاء والأمراء والسلاطين، ومنها قوله (من السريع): [3]

وَمَـــا لِفِيـــكَ العَـــذْبِ لَـــمْ يُلْتَـــثِمْ وَرِيقِـــكَ المَعسُـــولِ لَـــمْ يَرشِـــفِ
بَرزَتَ فِـــي مَعــرضِ أَهْــلِ التُقَــى وَمَـــا بَـــدَا مِنــكَ سِــوَى مَــا خَفِــى
أيمنَـــــعُ القَرقَـــــفُ مــــن رِيقُـــــهُ أشَـــــدّ إسْـــــكَارًا مــــن القَرْقَــــفِ

(1) الديوان، ص 42، 43.

(2) ينظر : علي صبح، بناء الصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 260 .

(3) الديوان، ص 30 . القَرْقف : اسم للخمر ويوصف به الماء البارد ذو الصفاء.

يشكل أمية صورة ذوقية في أبياته السابقة، ناقلا من خلالها بواسطة خياله الخصب ذوق الريق؛ إذ يتلذذ بطيبه وحلاوته، ويبين أنه لم يجد أعذب منه، فهو المعسول لم ينضب من الارتشاف، ولشدة تلذذه بطيبه يمتنع عن شرب الخمر، خشية أن يذهب لذة الريق، وهو أشد إسكارا، وهذه الصورة الذوقية بديعة التشكيل لما تحمله من معاني الحب والغرام وعمق الحس والشعور الذي تتصف به روح شاعرنا، وهي مؤثرة في المتلقي لطبيعتها وحسن اختيارها.

ولا ينفك أمية مفارقة تشبيه الريق بالخمرة المعتقة المتخيرة في صورة ذوقية، حيث يقول (من الكامل): (1)

قَبّلْتُــــــــــهُ إذْ زَارَ مُكتتِمًــــــــــا ... وَهَصَـــــرتُ بانَــــةَ قَــــدهِ ضَـــمَا
وَرشَــفتُ مِــن فِيّــهِ عَلــى ظَمَــأٍ ... بَــرْدًا إذا نَقَــعَ الصَــدَى أظْمَـــا
ثُــمَ انْثَنَــى حَــذَر الرّقيــبِ وَقَــد ... تَــمّ الصــبَاحُ عَليــهِ أوْ هَمَـــا

ويقول أيضا (من الطويل): (2)

وأغيدَ معسولَ المَراشِـفِ وَاللّمَـى ... ألّــمَ بنَــا والبــدرُ تحــتَ نِقَابِــهِ
من البيضِ تُدمِي البيض دُون خيَامه ... وتمــرحُ قُــبُ الخَيــلِ حَــولَ قِبَابِــهِ
فَنَكهَـــةُ رَيَّـــاهُ كَنكْهَـــة رَاحِـــهِ ... وَدرّ ثَنَايَــــاهُ كَـــــدرّ حبَابِـــــهِ

فالشاعر يلتزم بالصورة الذوقية نفسها عند وصف لقائه مع حبيبته في جلسة السمر، إذ يشبه ريقها بالماء الزلال الطيب الذي يرتشفه على ظمأ، فيجده باردا، لكنه من طيبه ولذته يزيده ظمأ طمعا في المزيد منه، وهي صورة تعكس جمالية التصوير ودقة نقل الأفكار، وحسن تشخيصها للارتقاء بالمتلقي لمستوى التجربة الشعورية التي عاشها المبدع.

ويبدو أن أمية يظهر من خلال صوره الذوقية خياله الخصب، وجمالية انتقائه وتشكيله للصور، فيوظف عناصرها التي منها الريق ويشبهها بالخمر والماء البارد

---

(1) الديوان، ص 62 .

(2) الديوان، ص 143، 144 .

العذب، تغنيا بجمال المرأة، وتعبيرا عن حبه وإعجابه بها، ولا تغادر هذه الصورة الذوقية شعره (من المنسرح): [1]

طَـــاوٍ حَشَـــاهَا فَعْـــمٌ مخلخلهَـــا   عَـــذبَ لمَاهَـــا بَـــضٌ مُجَردُهَـــا

تُرشِـــفُنِي مـــن فُوَيهِهَـــا بَـــردًا   يُشِـــبُ نَـــار الهَـــوى ويُوقــــدُهَا

ويتغني أمية بصورة الخمر بواسطة التشكيل الذوقي، فيصفها دوما بالتعتيق والزلال والدواء، كما أنها وسيلة للراحة والطمأنينة، ويمثلها في ذهن المتلقي لتكتمل صورتها الممتعة (من الوافر): [2]

وأَشـــرَبُهَا مُعتقَـــةً شـــمُولاَ   تحُـــثُ بِنَغمَتِـــي نَـــاي وَعُـــود

واجنِـــي نَـــرجَسِ الأَلْحَـــاظِ طَـــورًا   وَطَـــورًا اجْتَنِـــي وَردَ الخُـــدُودِ

فَـــردّ الكَـــأسَ عنّـــي اليَـــومَ أنّـــي   نَزيـــفُ مُدَامِـــهِ الهَـــمّ الشّـــديدِ

تتضمن الأبيات صورة ذوقية مرتكزة على فعل الشرب، فأمية يستلذ الخمرة المعتقة التي تفعل فيه فعلها، وتنقله لعالمها الذي يشعر بجماله، وهذه الصورة الذوقية تنبئ عن خياله الخصب وجمالية انتقاء وتشكيل للصور، فيوظف عناصرها التي هي الخمر بكأسها اللذيذة، التي أصبحت كأسا للوصال والحب والتلاقي، وتخرج عن كونها كأسا عادية إلى وصال مع الحبيب.

رابعا–الصورة الشمية (image olfactive):

هي الصورة التي تعتمد في نقلها على حاسة الشم عن طريق الأنف، ونستدل عليها بالرائحة، وبذلك تسهم في تشكيل الصورة الفنية، ويسميها بعض النقاد بالصورة الرائحة بدل الصورة الشمية .

وقد كان حضورها في ديوان أمية في غزلياته ومدحياته للخليفة، حيث يعتمد في تصوير الرائحة على الورود والأزهار ومختلف أفنان الرياحين، وهي البيئة التي عاش فيها وعلى أوتارها صاغ صوره الشعرية.

ويظهر حضور الصورة الشمية في قوله (من البسيط) : [3]

(1) الديوان، ص 62 .

(2) الديوان، ص 42 .

(3) الديوان، ص 22 . يضوع: تنتشر رائحته.

ذِكرٍ يضُوعُ لهُ بــين الــودي نَفــسُ　　أنْدَى وأعْطَرُ مــن غَــضّ الرَيَــاحينِ
لمَـــا تنَســـمتُهُ والـــدَارُ نَائيـــةُ　　ظَلَتْ ضُرُوبُ المنَى فــيكم تُنَــاجينِي

لعل المتأمل في البيتين السابقين يشتم رائحة مؤثرة في الصورة، مبعثها عطر الرياحين المنبعث من نفس الخليفة، إذ هو أندى وأعطر من الزهور والورود، وقد شاعت هذه الرائحة في المكان وظل يفوح بها، بل وارتبط بها الشاعر فأضحت تناديه، وهنا يتجلى دورها البارز في الارتقاء بالمعنى المحقق للهدف وهو التأثير، حيث نسب الرائحة الزكية لممدوحه ففاقت كل طيب وملأت المكان، فهي من صفاته وخصائصه، فالصورة مركبة بإتقان وإحكام، وكل لفظة فيها تؤدي دورها وتخدم الصورة من خلال تركيبها الدال على الشم والرائحة (يضوع، نفس، أندى، أعطر، الرياحين، تنسمته، تناجيني).

ويربط أمية بين المسك وبين رائحة مراشف الغانية بقوله (من المنسرح): (1)

قَامـــتْ تُـــديرُ المُـــدَامَ كَفَاهَـــا　　شَـــمسٌ يُنيـــرُ الـــدُجَى مُحَياهَـــا
إنْ أقْبَلَـــت فَالقَضــــيبُ قَامَتُهَـــا　　أَو أَدبَـــرت فَالكَثيـــبُ ردِفَاهَـــا
للْمســكِ مَــا فَــاحَ مــن مَراشِــفهَا　　والبـــرقُ مَـــا لاحَ مـــنْ ثَنَايَاهَـــا

لعل الشاعر يتصيد رائحة الغانية ليرسم صورته الفنية المعتمدة على حاسة الشم، حين قامت تسقي الجالسين في موكب السهر، فشبه وجهها الجميل بالشمس التي تنير الظلام، منتقلا إلى وصف قامتها وجيدها، ليتلمس رائحة مراشفها التي فاح منها المسك، وقد رسم أمية صورة كلية للغانية (كفها، وجهها، قامتها، ردفاها) ومنها صورة شمية وهي جزئية (رائحة مراشفها) مستعينا بالاستعارة والتشبيه، وهذا ينم عن سعة خياله ودقة حواسه المختلفة في تكوين صوره الشعرية.

ويستعير أمية من الورود والأزهار الرائحة والشكل، واللون والجمال ليرسم صوره الفنية، مضيفا إليها من خياله ومعجمه اللفظي الفني، يقول (من الهزج): (2)

وَوردٍ عَبـــــــقٍ أهْدَيـــــــ　　ـــــتَهُ غضّـــا إلـــى عبْـــدِكَ
فَلـــــم أدْرِ ومـــــنْ أنْقَـــــ　　ـــــذَنِي بالوصْـــلِ مـــن صَـــدِكَ

(1) الديوان، ص 94 .
(2) الديوان، ص 26 .

أذَاكَ الــــــوردُ مــــــنْ خَــــــدّ   كَ أم خَــــــــدُكَ مـــــــــن وَردِكَ

فالصورة الشمية المطروحة للمتلقي هي جزء من صورة كلية عامة للخليفة، وقد سعى أمية إلى سكبها في مجوع عام لكي يظهرها منسجمة مع باقي الصور التي تسهم الحواس الأخرى في صنعها، وبذلك « فالشاعر يندمج بالأشياء ويخلع عليها مشاعره وأحاسيسه، فينتزع صوره من واقعه وإن كانت تبدو غير واقعية »[(1)] .

ويبدو أن جمالية الصور الشمية المطروحة من شاعرنا تعتمد بشكل كبير على الألفاظ الموظفة فيها، وهي ألفاظ الورود والأزهار، التي تجعلنا نتفاعل معها ونشتمها من خلال سحر تأثير اللفظ علينا كمتلقين، وهذا يعزز دور الصورة الشعرية الذي لا يكمن « في استعراض المعاني والأفكار والإعراب عن المشاعر والأحاسيس كيفما شاء المتكلم، إنما تكمن في الطريقة الفنية والأسلوب الفردي الخاص الذي يتم بواسطتها التعبير عن تلك المضامين »[(2)].

ولعل الصور الشمية عند أمية لا تقتصر على الورود والزهور، إنما حاسة الشم لدية تتبع كل رائحة زكية طيبة وهذا يظهر في قوله (من المتقارب): [(3)]

صَــــبَا إذْ تَنَســـــمَ ريـــــحُ الصَــــبَا   ولَــــــجّ فَأنّــــــبَ مـــــــنْ أَنّبَــــــا

وكانَ علَـــى العَــذلِ ســـهْلَ المَـــرَا   مِ سَـــــمحَ المَقَــــادَةِ فَاسْتَصْــــعَبَا

تعتمد الصورة الشمية المبثوثة في البيتين السابقين على رائحة زكية منبعثة من ريح الصبا وهو نسيم خفيف، فإذا تحرك في المملكة يشعر به الخليفة، وهي كناية عن تفطنه لما يدور في البلاد، وتشديد الحراسة عليها، والحرص على أمنها وقد وظف أمية هذه الصورة الشمية في إطار مدحه وتنويهه بسلطان ممدوحه.

لقد وظف أمية مجموعة من الصور الشمية في إطار تشكيل صوره الشعرية، فتبين توظيفه للروائح الطيبة الزكية، التي هدف من خلالها إلى حشد صور الجمال والتسامي إلى علياء الخيال، والتنزه عن الروائح الخبيثة التي لم تلق حظها في قصائده.

---

(1) فضل سالم العيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، ص 186.

(2) حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني هجري، دار صامد للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص 67.

(3) الديوان، ص 105 .

خامسا–الصورة اللمسية (image tactile) :

يعتبر اللمس أحد العناصر الأساسية في حواس الإنسان، ولا ريب أن يعتمد عليه الشاعر في تشكيل صوره والتي تسمى باللمسية، كما يستعين به القراء والمبدعون لتصوير مدركاتهم اللمسية، وكل ما تقع عليه حواسهم بواسطة الاحتكاك، فيصفون ما تنقله حواسهم من برودة وحرارة، ونعومة وخشونة، وجمود وليونة، فيرسمون صورا في أذهانهم تبعا لما تحسسوا به.

وأثناء تفحص ديوان أمية تبين أن الصور اللمسية قليلة الورود مقارنة بما تقدم من أنواع الصور، لطبيعة شعره المعتمد على الوصف والشرح وإصدار الاحكام التي يراها ملائمة للمناسبات التي كان يحضرها في قصور الأمراء والخلفاء، كما أن طغيان الغزل بالنساء والجواري والحياة المترفة عليه، جعل الصور اللمسية تقل وإن وجدت تشاركها حاسة البصر، أو تكون أساسية فيها.

صور أمية مشهد فراقه لحبيبته فقال (من المتقارب): [1]

شـــغَلتَ يَـــديَ غَـــدَاةَ الـــودَاعِ فَكلْتَاهُمَـــا بالأسَـــى غَانيّـــة

أُكَفكِـــفُ دَمِعِـــي بإحْـــدَاهُمَا وأُمْسِـــكُ قَلبِـــي بِالثَانِيّـــة

ودّع أمية حبيبته معتمدا في تكوين صورة الأسى والحزن على اللمس بواسطة اليدين اللتين شغلتا بإبداء مظاهر الحزن العميق عليه، إذ لم يكتف بالمشاعر والأحاسيس الحزينة ودلل عليها بالحاسة المادية ألا وهي اللمس، فراح يكفف الدمع بيد، ويمسك القلب بأخرى، وهي صورة جميلة الملامح قوية الدلالات عميقة المعاني؛ لأنها تنقلنا مباشرة إلى الحالة الداخلية والهيئة الخارجية للشاعر، وتُحي المشهد من جديد، بل تجعله متفاعلا حيا دائما كلما طالعنا البيتين، وهنا تكمن العبقرية الشعرية والموهبة الفطرية لشاعرنا.

---

(1) الديوان، ص 27 .

كما نجد أمية يوظف لفظة اللمس للدلالة على الصورة اللمسية، ويتجلى هذا في قصيدة أرسلها لأبي عبد الله بن بشير[1] تتضمن أحجية عن الظل، وفيها يمدح مُلكَ الخليفة علي ابن يحي (من الطويل) : [2]

بَعيدٌ عَلَــى لَمــسِ الأكُــفِ مَنَالُــهُ	**وإنْ هُو لَمْ يَبعُـد عَيانَــا ولا مَــرْأَى**
يَرَاسلُ خِلاً إذَا عَــدَا عَــدوَ مُســرعٍ	**حكَاهُ، وَإنْ يبطئُ لأمرِ حكَــى البَطْئَــا**
يَغيــبُ إذَا جَــنَحَ الظَــلامُ أظلِّــة	**لزَامًا، وَيبدُو كُلّمَــا آنَــسَ الضَــوءَا**
وَمُلْكُ ابنَ يَحيَ ضِـدهُ فِــي ثَبَاتِــهِ	**فَــلا جَرّعَتنَــا الحَادثَــاتِ بِــهِ رُزْءَا**
مَليكٌ إذَا استَسْــقَى العُفَــاةُ يَمِينِــهُ	**تَوهْمتَهَا فِــي فَــيضِ نَائِلِهَــا نَــوْءَا**
ثَنَى مَجــدُهُ قَلــبَ الحَسُــودِ بِبَابِــهِ	**وَأَعْيَــاهُ أنْ يَلفَــى لِعلَتِــهِ بَــدْءَا**

قدم أمية أحجيته في صورة شعرية بديعة التركيب، تجلى فيها الظل بصفات عدة أبرزها الصورة اللمسية التي أكدت البعد المعنوي للظل، فهو على قربه واتضاحه لا تناله الأكف، وهو يلازم صاحبه أينما حلّ، يغيب ليلا ويعاود الحضور نهارا، ثم ربط أمية بين صورة الظل وملك الخليفة ابن يحي بالاعتماد على الصورة اللمسية المتعددة الأبعاد، يتجلى البعد الأول بمقارنته بالظل الذي لا يمسك ولا يلمس، وهو يغيب عند زوال الشمس والضوء ويحضر بحضوره، فالملك ضده في الثبات يلمس ويمسك ويرى.

أما البعد الثاني في الصورة فيتجلى في جود الخليفة وكرمه، فيستسقي العفاة من يمينه وتفيض عليهم، وهي كناية عن إعطائهم الأموال والخيرات بيده وهي صورة لمسية، أما البعد الثالث فيتمثل في مجده ونجاحه الذي قهر قلب الحسود الواقف على بابه، بل قضى عليه بحيث لا يعاود مجيئا، والصورة هنا معتمدة على حاسة اللمس وندل عليها عن طريق الكناية فهو قد طرد الحسود وكف حضوره في مجلسه وأعياه أن ينشط عنده خوفا من ملكه ومجده.

---

(1) هو محمد بن عبد الصمد بن بشسر التنوخي المكنى بأبي عبد الله، كان شاعرا كاتبا معاصرا لأمية بالمهدية، ورد بعض شعره في الخريدة، وفي الحلل السندسية للسراج.(ينظر : الديوان، ص 32.).
(2) الديوان، ص 34 .

ويصف شاعرنا شجاعة وبسالة الخليفة في أحد الحروب التي خاضها ضد الصليبيين (من الوافر): [1]

وَملْحَمَــــةٍ جَعلـــتَ الهَـــامَ فيهَـــا لبَـــيضِ الهِنْـــدِ أبْـــدَالَ الغُمُـــودِ
بَـــرزَتَ لِجَمعهِـــمَ فَـــردًا وحيـــدًا فَـــردَ الجَمــــعُ بـــالفَرِدِ الوحَيــــدِ
وَلمّــا شَــارَفُوكَ غَــدَتْ ترَامَـــى بهُـــم أيْـــدِي التهَـــائم والُنجُـــودِ

فالصورة الفنية في الأبيات السابقة تعتمد على اللمس، ونستدل عليها بواسطة الكناية التي وظفها أمية تعبيرا عن قوة وشجاعة الخليفة حين يقابل أعداءه في الحرب، والاستعارة في وصف الهام التي أضحت للرماح والسيوف غمدا، وهذا لا يكون إلا بالاحتكاك واللمس المباشر لآليات الحرب، وبروزه ومقارعته لهم في النزال والسجال، ولما تغلّب عليهم أضحى يرمي بهم بيده واحدا تلوى الآخر، وهذه الصورة الكلية اللمسية المتكونة من صور عدة تعتمد على حاسة اللمس باليدين والبدن وسيلتا الحرب.

وقال أمية يخاطب حدادا كان يقتضي منه سكينا وعده بها من صنعه، معتمدا على الصورة اللمسية (من الطويل): [2]

خَليفَــــة دَاوُودَ الخَليفَــــة إنّنِــــي بكُــلّ مَعَانيّــكَ الحِسَـــانِ لَمَفتُـــونُ
وأنْـــتَ الـــذّي لانَ الحَديـــدُ بِكَفّـــهِ وأَبْعَـدُ شَـــيءٍ مـــنْ طَبِيعَتِـهِ اللِـيّنُ

وصف شاعرنا الحداد بخليفة النبي داود-عليه السلام- الذي ألان الله له الحديد وطوعه، موظفا اللمس في تشخيص عمله، إذ يلين الحديد في يده، نظرا لطبيعته القوية، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال لمس الحديد والاحتكاك به.

المبحث الثالث : الخصائص الدلالية للصور الشعرية

تعتمد الصورة الشعرية على الإمكانيات البلاغية والتعبيرية والتخيلية للشاعر، فيمدها بمختلف الجماليات ويشحنها بالعديد من الدلالات، كما يعتمد على قدرته المتميزة لتوظيف الخبرات والتجارب التي خبرها في حياته، وبذلك تعبر عن إحساسه

(1) الديوان، ص 43 .
(2) الديوان، ص 99 .

وتعكس واقعه، وتصور مشاعره وعواطفه، ويقدمها للمتلقى بشعرية وجمالية تجعله يتمتع بالصورة ويتفاعل معها، إذ «هي إعادة تشكيل للواقع، ولا ترتبط به إلا بقدر ما يصبح مكتسبا خصائصها الذاتية، بحيث يصبح للصورة واقعها الخاص، فتصير الأشياء جديدة لأنها عناصر في مناخ جديد وبيئة جديدة، تتمثل فيها كل الملكات والحواس في لغة هي مزيج غريب من المنبهات المتنافرة تكون في الروح للروح ملخصة كل شيء، الأشياء والأحداث، والألوان المرئية وغير المرئية»[1]، وهنا تكمن جمالية الصورة وعبقرية مبدعها.

ولعل نجاح الصورة الشعرية يكمن وراء استثارة عواطفنا واستمالة عقولنا، فتنقلنا مباشرة إلى عالم وزمن الشاعر، فنروح نحاكيها ونتفاعل مع حيثياتها المختلفة وتندمج مع سحر خيالها، وهنا تكمن قوة الصورة « في إثارة عواطفنا واستجاباتنا للعاطفة الشعرية»[2]، التي تولد فينا طاقة الإبداع إعجابا وتأثرا بالنص، فتغني منظومتنا الثقافية والأدبية .

ولا يخالفنا دارس أو باحث في أن الصورة الشعرية المؤثرة، تفعل فعلها لدى المتلقي فتتوالد وتتزايد وتحاكي، وتنتج على غرارها صور أخرى أجمل تولد من صميم التجربة الشعورية، وبذلك « تتحقق في كل جزئية من جزئياتها، الخصائص التي تعين على نضجها وتمامها، فلا تكون سطحية ولا مضطربة وتتوافر فيها الشروط التي تعمل على إبرازها ساحرة أخاذة تأخذ بمجامع القلوب»[3].

ولذلك يسعى الشاعر إلى إنجاح صوره، حتى تلقى القبول من المتلقي وتحدث التأثير فيه، وبذلك تحقق مقاصدها الدلالية، وليتأتى لها ذلك يجب أن « تتحرك النقلة الدلالية في الصورة في طريق صاعد من الأدنى إلى الأعلى، فيصبح المشبه به أكثر تمكنا من الصفة المقصودة من المشبه، والمستعار منه أبين من المستعار له، والصورة

(1) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987، ص 87.

(2) سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ص 44 .

(3) علي صبح، الصورة الأدبية –تأريخ ونقد–، ص 168 .

الحسية التي نواجهها في ظاهرة الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود دون معناها الأصلي المجرد، وإذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها »[1] .

وللأهمية التي تكتسيها الصورة وأثرها في المتلقي، سأسعى لكشف الخصائص الدلالية في شعر أمية، من خلال خصائصها المعنوية والإبداعية .

أولا- الخصائص المعنوية :

تحظى المعاني بقيمة كبيرة في العالم الإبداعي، والشاعر يتمخض في ذهنه المعنى قبل اللفظ، لأن هذا الأخير يتبع وينتظم وراء المعاني، رغم ما يكتسيه من أهمية وقيمة في صياغة الخطاب الشعري، لا ينكرها الناقد أو المبدع على السواء.

وبناء على ذلك سعيت للبحث في الخطاب الشعري لأمية لكشف معانيه الفكرية والبلاغية، التي تعد الصورة الشعرية أحد المركبات الفاعلة فيها، ومن خلالها رصدت أبرز خصائصها المعنوية، وهي :

1-الوضوح :

يعتبر الوضوح أحد الخصائص التي تميزت بها صور أمية التي وظفها في نقل تجاربه الشعورية، وأداة فعالة « في عملية الإقناع، ذلك أن من يريد إقناع الآخرين بمعنى من المعاني، يشرحه له بادئ ذي بدء، ويوضحه توضيحا يغري بقبوله والتصديق به، بل والاعتقاد به، لأنه استوعب الخفي، وتغلغل في فكره، واقتنع به اقتناعا لا يزول أبدا »[2] .

وإذا تفحصنا خاصية الوضوح في الديوان نجدها تتجلى في المظاهر التالية :

1-1-الآليات البلاغية :

يستعين الشاعر بآليات بلاغية تكفل توضيح صوره للقارئ وإزالة الإبهام عنها، وهذا لتقوم بدورها الذي وضعت له، ألا وهو التأثير والإقناع والإمتاع، وتتمثل هذه الآلية في التشبيه، ويظهر في قول أمية (من الكامل) : [3]

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 230.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 404.

(3) الديوان، ص 37 .

نفسِي فداءُ أبي الفَـوارسِ فَارسًـا مـــن مُقلتيـــهِ ســـنَانهُ وَحُســـامُه
بطـــلٌ كـــأنّ بســـرجهِ مـــن قَـــدّهِ غُصـــنًا يَميـــلُ بمعطَفَيـــه قَوامُـــهُ
يَزْهَى الجَـوادُ بـــه فَتحسَـــبُ أنّـــهُ ذُو نَشْـــوَةٍ قـــد رنّحتُـــهُ مُدامُـــهُ

فالشاعر يتغنى بممدوحه من خلال جماله وفروسيته، ولم يكتف بذلك بل راح يوضح هذه الجماليات ويفصل فيها من خلال التشبيه الذي عمد إلى التفريع فيه حتى تتضح الصورة وتتحقق للمتلقي، فهو أبو الفوارس والبطل المتميز، وقد شبه توافقه مع سرجه بالغصن المتمايل في شجرته، وكذلك الجواد متوافق مع الصورة كلها، فشبه صورته بصورة النشوان المتمايل جراء تأثير الخمرة فيه، وهي صورة متكاملة تسعى من خلال وضوحها إلى نقل المتلقي لصورة ممدوحه.

وينتهج أمية هذه الآلية الأسلوبية في شعره قصد تحصين صوره الشعرية من التوهن والمباشرة، ومنحها فاعلية أكثر للتقرب من القارئ وكسب استحسانه، ويتجلى ذلك في صورة وصف منزل العزّ الذي بناه الحسن بن علي بن يحي بن تميم (من الخفيف): (1)

شُيّدَ فـــيْ قَصْـــرِكَ المُشَـــيدِ مُطِـــلاً فَـــوقَ رَوضٍ أَرْضَـــى الغَمَـــامُ ثَـــرَاهُ
كَمُحَيّـــا الحَبِيـــبِ حَرفًـــا بِحَـــرفٍ مَـــا تَعَـــدَى صِـــفَاتِهِ إذْ حَكَـــاهُ
وَردهُ وَجنَتَـــاهُ نَرجِسُـــه الفَتّـــا نُ عَينَـــاهُ، آسُـــهُ عَارِضَـــاهُ
وكأنّ الكَافُورَ والمِسـكَ فِـي اللّـو نِ وَفِـي الطيّـبِ صُـبحُهُ وَدُجَـاهُ

لعل المتأمل في الأبيات السابقة يلحظ أن أمية يصف قصر الخليفة الجديد المشيد في حدائق خضراء مسقية بماء المطر فهي ندية طرية، لكنه لا يكتف بهذا الوصف فيروح يوضحه أكثر، بحيث شبهه بمحيا الحسناء المنسق الجميل، إذ يعجب ويبهر به كل من يراه، فورد القصر كخدود الحبيب، ونرجسه عيناه وآسه كقده، وعطره الفواح المنبعث من الكافور والمسك كشذاه.

(1) الديوان، ص 61 . هو الحسن بن علي بن يحي بن تميم بن المعز بن باديس الصنهاجي، خلف والده على حكم المهدية عام 515 هـ وخسر ملكه في 543 هـ، توفي في منتصف القرن السادس الهجري. الكافور: شجر من الفصيلة الغارية تؤخذ منه مادة شفافة يميل لونها إلى البياض. المسك: ضرب من الطيب أسود اللون.

إن هذه الصورة المعروضة بتفاصيلها الجزئية تتشكل من جميع الحواس التي تشارك في صياغتها، وتؤثر في المتلقي لوضوحها وانتهاجها التفصيل البليغ لا الممل، فكانت جلية الملمح، قوية المعاني عميقة الدلالات، وهذا ما قصد إليه شاعرنا.

1-2-الاستطراد :

يلجأ الشعراء لآلية الإستطراد لتعليل الظواهر والتفسير في المواقف، وهي تتجلى في بعض التشبيهات، وهذا رغبة من المبدع لإغناء الصور بالدلالات، والعمق في المعاني، مما يمنح الصورة الشعرية وضوحا ونصاعة وبيانا، وهذا ما لمسناه في شعر أمية خاصة أن صوره كانت تصب في المدحيات والوصف، مما فرض عليه الاستطراد في كثير من المواقف، ولعل أبرزها وصفه لجنازة أم يحي (من الطويل):[1]

وَمَأتَم شَكْوى وَانْتِحَاب تَشَابَهَت دُمُوعُ البَواكِي فيهِ وَاللُؤلُؤُ الرّطْبُ
مَشَت حَولَهَا الصيدُ الكِرَامُ كَرَامَةً إلى أنْ تَلقَتهَا المَلائكُ والرّبُّ
تَحفُ بهَا أعْلامُ كلّ قَبيلَةٍ وَيكنفُهَا صيدُ العَشَائرِ والصحْبُ
فإنْ لا تَكنْ شَمس النّهَار التي وَهنَت وَهيلَ عليهَا التُربُ فَهِي لهَا تربُ
فَسُقْيَا لتُربٍ بِالمُنَستِيرِ ضَمَهَا وَلا زَالَ فجّاجَ الثَرَى ذَلكَ التُربُ

فأمية يرثي والدة الخليفة يحي، ويصف موكبها الجنائزي، مستطردا في الوصف الدقيق لأحداث ومجريات الجنازة مما زاد الصورة وضوحا وجلاء، ولم يتوقف عند حدود إعلان الوفاة وذكر مناقبها وأعمالها وأخلاقها، والإخبار عن دفنها، بل ذهب في التفصيل في مجريات الجنازة بدءً من انطلاق الموكب، وحالة الحاضرين مشخصا حزنهم وحسرتهم، ثم وصف مواراتها التراب، وأخيرا مهابة القبر وموقعه، وقد قام هذا الاستطراد بتوضيح الصورة وكشف المعاني التي يحتاجها القارئ، لتمكنه من الغوص في دلالات النص واستكناه مشاعر صاحبه.

---

(1) الديوان، ص 47 . هي أم ممدوحه يحي بن تميم.

ويتجلى الاستطراد في شعر أمية حين يقدم وصفا لقطاة يقول (من الطويل): (1)

وكُدْرِيّة أهْوَت فَوَافتْ مــعَ الضُـحَى حِمَا مَنهَــل طِــرقٍ بِبَيــدَاءَ مجهَــلِ
صَرًا رَشــفَتُه الشّــمسُ إلاّ عُلالَـة لحرَانَ صَادٍ ذِيــدَ عــن كُــلّ مَنهَــلِ
بهِ عَرمَض طَام تَعُــطُ يَــدُ الصّــبَا جَلابِيبَـــه عَـــطّ الــرِدَاءِ المُهَلهَـــلِ
أَلَمتْ بِهِ وَالآلُ قَــدْ جَــاشَ بَحــرُهُ فَأَمْوَاجُـــهُ تَـــنحَطُ طَــورًا وتَعتَلِــى
فَلمّا ارْتَوتْ منـــهُ وَأَرْوَت سَــقاءَها لزُغْبٍ لهَــا حُمــر الحَواصِــلِ ضُــلَلِ
مُطَوّحَـــة دُونَ الأفَـــاحِيصِ تَرتَعِـــي ظِـــلال أشَـــاء بِـــالفَلاةِ وَإسْـــحَلِ

يبدو أن الشاعر استطرد في وصف القطاة من خلال مجيئها إلى الصحراء مطمئنة ووقوعها على الماء المتجمع في منطقة منها، وقد ارتوت منه، ثم تذهب لتبحث عن مكان لتصنع عشها قصد وضع بيضها فيه، وقد تطرق أمية إلى دقائق مشهد القطاة وشخص حالتها وفعلها، وهذا بواسطة الاستطراد في الصورة عن طريق تجزئتها إلى صور متعددة متناسقة متلاحقة، تسهم في تكملة الصورة الكلية الكبرى، وهي القطاة الباحثة عن المشرب والمطعم والمأوى، وقد زاد الاستطراد الصورة وضوحا وجلاء، وظهرت واضحة للمتلقي، كأنها تعرض عليه في صيغة فيلم بالصوت والصورة، وهنا تكمن عبقرية الشاعر.

1-3-توظيف عناصر الطبيعة :

اعتمد أمية في استقاء صوره الشعرية على الطبيعة وتجاربه الخاصة في الحياة، وهي بذلك تتقارب وتتقاطع مع معارف وثقافة المتلقي، الذي يمتلك خلفية ثقافية لها، وهذه المعرفة تسهم بشكل كبير في وضوح وجلاء الصورة الموظفة من الشاعر، والأمثلة عديدة قد استشهدنا بها في مباحث سابقة، خاصة في مدحياته ووصفه للقصور، ومجالس السمر واللهو، ونورد مثالا للاستشهاد، في وصف أمية لبركة الحبش بمصر (البسيط) : (2)

---

(1) الديوان، ص 38. كدرية: صفة القطاة. صرا : ماء طال واجن. علالة: بقية. صاد: ظمآن. ذيد:دفع ومنع. عرمض: طحلب، طام: مرتفع. تعط: من عط الثوب أي شقه. الآل: السراب. جاش: ارتفع. الأفاحيص: مبيض القطا. الأشاء: صغار النخل. إسحل: شجر يستاك به يشبه الأثل.

(2) الديوان، ص 88 .

أمَا تَرَى البِرْكَةَ الغَنّاء قــد كُسِـيت وَشْيًا من النُور حَاكتْــهُ يَــدُ السُــحبِ
وَأصبَحتْ منْ جَدِيدِ النّبتِ في حُلَــلٍ قَدْ أَبْرزَ القطرُ منهَــا كُــلّ مُحْتَجَــبٍ
منْ سَوسنٍ شَرق بالطلَــل مَحْجَــرُه وَأقحُــوَان شَـــهِيّ الظُلْـــم وَالشَـــنَب
وَانْظُر إلى الوَرْد يَحْكِي خَدّ مُحْتَشَـمٍ منْ نَرجِس ظَلّ يُبْدِي لَحْــظَ مُرْتقِــب
وَالنَيلُ من ذَهَبٍ يَطفُــو عَلَــى وَرَقٍ وَالرّاح من وَرَقٍ يَطْفُو عَلَـــى ذَهَــبٍ

نلاحظ في وصف أمية اعتماده على الطبيعة، واعتبارها مصدرا هاما من مصادر صوره الشعرية، وهذا من خلال تناوله مشهدا طبيعيا خلابا، ونقله للمتلقي بأدوات الطبيعة (النور، السحب، النبت، الحلل، القطر، سوسن، أقحوان، الورد، نرجس، النيل)، وهذا ما يزيد الصورة وضوحا وبيانا لدى المتلقي، الذي هوعلى دراية وخبرة بما وظفه الشاعر من ألفاظ ومعان طبيعية، وبذلك تسهم في استقرارها وتمكنها، واكتنازها بالدلالات من خلال وضوحها.

كما استفاد أمية من ألوان الطبيعة ومشاهدها وتناسقها بجميع مظاهرها، وضمنه صوره الشعرية، لذلك اتسمت بالوضوح والتناسق، والتكامل فيما بينها، وخاصة أن الطبيعة التي عايشها هي القصور والدور الأندلسية الدائمة الخضرة، والمتنوعة الأزهار والورود.

2-التشخيص :

يعتبر التشخيص من أهم الخصائص التي تميز الصورة، وتعمق من دلالاتها؛ لأنه وسيلة الشاعر لاستنطاق الجماد وأنسنته، وبعث الحياة والأفعال والصفات الإنسانية فيه، وإلباس المعنويات الحركة والإحساس، وهنا تكمن مهارة المبدع في تحويل المعنوي لمحسوس ملموس، وصياغته في صورة واقعية متوهجة بالروح والحركية والفاعلية، «فالصورة تعمق المحسوسات، وتبعث الحياة في الجمادات، وتبث الروح في كل ما يتناوله الشاعر فيها من مظاهر الحياة والواقع ، وجوامد ما يقع تحت الحس في الطبيعة، فتتعانق هذه الظواهر كلها بعضها مع بعض، وتتآلف في تعاطف وتجاوب، فهي وسيلة التعرف على أسرار الحياة »(1) .

---

(1) علي صبح، الصورة الأدبية –تأريخ ونقد–، ص 174 .

وقد تعرض بعض النقاد والدارسين لمصطلح التشخيص، وأشهرهم مصطفى السعدني الذي يعرفه بقوله « يستخدم التشخيص مقابلا لكلمة Detsonification وهي مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات والمشاعر الإنسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة » [1] .

وشعر أمية غني بالصور التشخيصية لطبيعة شعره، والبيئة التي أبدع فيها، ومن نماذج تشخيص عناصر الطبيعة (من الخفيف): [2]

أيّهَـــا البَـــدرُ قَـــد أطَلَـــت غُرُوبَـــا عَن جُفُـــونِي فَهَـــل تُطيـــقُ طُلُوعَـــا

أيّهـــا الغَيـــثُ إنّ رَوضَ الأَمَـــانِي آضَ يَبسًـــا فَهـــل تُطيـــقُ هُمُوعَـــا

لقد حرص أمية على توظيف عناصر الطبيعة للتعبير بها عن رثاء أحد الأشراف الخيرين فوسمه بالبدر والغيث، في تشخيص بديع وذكي يجسد معانيه ويتكفل بنقلها مثقلة بالدلالات والإيحاءات المتنوعة وذلك من خلال مخاطبة مظهرين من مظاهر الطبيعة؛ حيث وجه الخطاب للبدر جاعلا منه شخصا يسمع وينصت ويتفهم استفهامه عن إمكانية الطلوع، ثم بالخطاب نفسه توجه للغيث مشخصا إياه في صورة إنسان يستجديه أن يسقي روض الأماني التي تعاني القحط.

وقد كشف هذا التشخيص عن مشاعر وعواطف الشاعر الرقيقة الطيبة من خلال انتقائه عناصر طبيعية جميلة (البدر، الطلوع، الغيث، روض)، ولونهم بالمشاعر الإنسانية العاكسة لمعاني الخير والجود والعطاء، والمثيرة للإنفعالات النفسية المتعاطفة السامية الطيبة .

وشخص أمية في صورة أخرى مظاهر طبيعية نتعامل معها يوميا فاستفاد من معانيها ودلالاتها في خضم المدح (من الكامل): [3]

يَـــا أرضُ لـــولا حلمُـــه ووقَـــارُه مـــا دمـــتِ ســـاكنةً بغيـــرِ حَـــرَاكِ

يا شمسُ لو وَاجهتِ غُـــرةَ وجهِـــهِ لســـتَرتِ نُـــورَكِ دُونهَـــا وســـنَاكِ

---

(1) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود إسماعيل، ص 87.

(2) الديوان، ص 153 . آض: رجع. هموعا: سيلا.

(3) الديوان، ص 157 .

يا سحبُ لو شــاهدتِ يــومَ النّــدَى   لحقَــرتِ جُــودَكِ عنــدَهُ ونَــدَاكِ

سعى أمية إلى تجديد رؤيته الشعرية للارتقاء بمدحياته تجاه الخليفة لينال رضاه ويعزز مكانته، وجعل نصوصه الإبداعية متميزة حتى تنفذ إلى سرائر الممدوح وتحرك عواطفه وتثير إعجابه، ولتحقيق هذا الهدف أخضع شاعرنا عناصر الطبيعة لتعبر عن شعوره العميق، وموقفه الذاتي وإحساسه تجاه ممدوحه، منزاحا بها عن حقيقتها الوجودية وناموسها الطبيعي، للتأثير في المتلقي ونيل إعجابه وإحداث التفاعل بينه وبين النص الشعري، والأهم إقناعه برؤيته؛ بحيث لا يتسرب إليه شك أو يساوره ريب، إذ جعل الأرض ترجع فضل استقرارها وشيوع الخيرات فيها لحلمه ووقاره ونجاح حكمه، وجعل الشمس تخجل وتستحي من نور وجهه، وجمال مطلعه، وتختفي إعجابا وتقديرا له، وجعل السحب إنسانا يحتقر ويهون ما يمنحه من ماء أمام جوده وعطاياه.

لقد ساعد التشخيص بواسطة الإستعارة الشاعر على الإفصاح عن مشاعره، ومكن المتلقي من توسيع مجال الخيال ورسم صورة الممدوح وملكه ، وتبدو الصورة مكتنزة بالدلالات النفسية المعبرة عن الحب والولاء والإعجاب بشخص الخليفة وسلطانه على مملكته ورعاياه، والرغبة الدائمة في التعبير له عما يشعر ويحس به، مفعلا أدوات الطبيعة، إذ عبرعن استقرار الملك ورضى الناس عنه بسكون الأرض، وعن جماله ونوره باستحياء الشمس، وعن جوده وكرمه بالسحب الندية، فكانت أوجز وأبلغ تعبيرا.

ويسعى أمية إلى الإفصاح عن عواطفه ومشاعره لمن يحبهم وخاصة الخليفة، بتفعيل الصور التشخيصية بمختلف الآليات البلاغية ويظهر هذا في قوله (من الكامل): (1)

أومَــا تَــرَى ضَــحِكَ الرُبَــى بغَمَــائمٍ   تَبكِــي كَمثِــلِ مَــدَامعِ العُشَــاقِ

مــن كــلّ بَاكيــةٍ تَســيلُ دُموعُهَــا   مــن غَيــرِ أجْفَــانٍ ولا آمَــاقِ

---

(1) الديوان، ص 156 . الغمائم: جمع مفرده غمامة. الآماق: جمع مفرده مؤق وهو طرف العين مما يلي الأنف، وهو مجرى الدمع. حفلا: مملوءة بالماء، الوبل: المطر الغزير الشديد. الغيداق: ماؤه كثير وهو مخصب نافع. غبّ فراق: بعد طول غياب.

طَفِقَــتْ تُرَجِيّهَــا البَــوارقُ حُفَــلاً ... تَــروي الــبلادَ بَوبْلِهَــا الغَيــدَاقِ

وإذَا الهَــوَاءُ الطَلــقُ جــرّ نَســيمُهُ ... أذَيــالَ أرْديــةٍ عَليــهِ رِقَــاقِ

ضَمّ الغُصُونَ عَلى الغُصونِ كما إلتقَى الـــ ... أحبــابُ بالأحبَــابِ غــبّ فــراقِ

يكشف هذا التشخيص المتوزع على كامل الأبيات جمالية عواطف ومشاعر أمية، الذي جعل من الطبيعة ملجأ لأفكاره ومستودعا لأسراره، فهو ينطلق من عناصرها ويفعلها بواسطة أنسنتها وبث الحياة فيها لكي تعبر عن رقة نفسه ورهافة أحاسيسه، فيخلع على الربي والغمام صفات إنسانية من ضحك وبكاء، ويعمق تشخيص الصورة إذ يصف مطر الغمام بدموع العاشقات التي تسيل بقوة ولا تنضب، وهو تصوير بديع يكشف عن دلالات الكثرة والنفع والزيادة، ويلون شاعرنا البوارق بخصائص إنسانية بحتة فيجعلها تترجى الغمام لكي تروي البلاد مطرا وخيرا، والأمر نفسه للهواء ونسيمه الذي شبهه بالانسان الذي يجر أذيال ثوبه، ويشبه أغصان الأشجار التي تفاعلت بسبب الهواء بالأحباب التي تتعانق بالقبل بعد طول غياب.

إن هذه اللوحة الفنية التي أبدع في تصويرها أمية تكشف عن قدراته الإبداعية وتحكمه في طاقات اللغة، بما يتوافق مع حالات النفس وشعورها تجاه ممدوحها وعميق رضاه عما يعيشه من حياة القصور والسمر، وأضحت المشاعر والعواطف تعبر عن طريق مظاهر الطبيعة بعفوية وجمالية، في صور تتوهج بالخيال المبدع الخلاق.

ولعل أمية استفاد بذكاء وموهبة من آلية التشخيص لأنه يمتلك « قدرة على التكثيف والإقتصاد أو الإيجاز»[1]، فظهرت صوره في شكل بديع ومؤثر جدا، حيث ظهرت رقيقة معبرة عن عواطفه ومشاعره تجاه ممدوحه، أو من يكن لهم الحب والولاء، منطلقا من تجربة شعورية حقيقية عاشت تحت ظلال الطبيعة الأندلسية الجميلة، كما تميزت صوره بالبلاغة والإيجاز، وكثرة الدلالات وعمق المعاني، التي تكفلت اللغة بنقلها بواسطة تراكيب بديعة ووسائل بلاغية مكتنزة بالخيال، وقد أسهم التشخيص بشكل فعال في شيوعها وإظهارها، وهذا يؤكد وظيفته الفنية والجمالية،

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 136 .

«لأنه أقوى ألوان الخيال في الصورة، فهو يزيدها حيوية وخلودا، وملكة التشخيص لا تقل عن ملكة التصوير جمالا وروعة في آيات النص الرفيع، فهي الملكة المصورة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقة الشعور حينا آخر...»[1].

3-الإيحاء :

تعتمد الصورة الفنية في تركيبها على مظهرين أساسيين، الأول يكمن في بنيتها الداخلية، وهو ما يعرف بالنظام اللغوي والتركيبي لها والدلالات المستوحاة منه، والثاني يتمثل في بنيتها الخارجية، ويظهر في المعاني المستقاة من الألفاظ سواء أكانت مباشرة أم فنية تستفاد من طرق الخيال، ومن خلال هذين المظهرين يمكن أن نستنبط ما يسمى بالإيحاء.

ويقصد بالإيحاء « استدعاء الكلمة خلال تلقيها لمعان إضافية إلى معناها الحرفي، وبعبارةٍ أخرى، أن يستدعي دال واحد أكثر من مدلولٍ واحدٍ؛ في سياقٍ معين »[2]، وفي هذا خدمة لتوفير الدلالات وتعميقها وذلك لأن بعض الكلمات تتحمل شحنةً عاطفيةً تستشفها منها النفس إلى جانب ما يفهمه منها الفكر.

إن الصور الموحية تولد معاني ثرية بالدلالات تخاطب الحس والوجدان والشعور، وهدفها التأثير في النفس والنفاذ إلى أعماقها، والصورة الموحية هي المعبرة والعاكسة لتجربة الشاعر، وهي «التي لا تنص على المضمون صراحة، ولا تكشف عنه مباشرة، بل يوحي بها من غير تصريح ويفصح عنها من غير مباشرة»[3] .

ولا يفهم من الإيحاء إغراق القارئ في الغموض من خلال الصور والمعاني المشوشة فيَملُ القصيدة من القراءة الأولى، بل لا بد أن يكون إيحاء يجعل المتلقي يعمل فكره وروحه فيها، فيتفاعل معها بأحاسيسه ومشاعره، مستجيبا لكل الانفعالات التي تتوافر في القصيدة، ويشارك الشاعر في تجربته الشعورية، « وبذلك تكون الصورة أقوى وأبقى أثرا من التصريح المباشر الذي يفقد النص حيويته وجماله

---

(1) عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص 306 .

(2) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 184.

(3) على صبح، الصورة الأدبية -تأريخ ونقد-، ص 171 .

الأدبي والفني، فالتصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء، بل إنه من أهمها في الممارسة الشعرية إطلاقا »[1] .

ولعل اختلاف ثقافة القارئ وتنوع مصادرها يجعله يختلف مع قارئ آخر في الدلالات والإيحاءات التي يستنبطها كل منهما، وقد يفسر كل واحد النص حسب رؤيته ودرجة تفاعله وحالته النفسية، فيصل هذا إلى معنى سطحي، وذاك إلى معنى أعمق وأبعد، وعليه فمشاركة القارئ في كشف إيحاءات النص هامة، لأنه يشارك في تفسيره ومحاكاة معانيه بفضل ثقافته التي يقرأ بها النص الإبداعي، ويكشف معان لم يقصدها الشاعر، « فقد لا يخرج قارئ من قراءته للقصيدة بأكثر من معناها السطحي المباشر، الذي هو أهون جوانب القصيدة قيمة، بل هو الجانب غير الشعري فيها، بينما يستطيع قارئ ثان أن يلتقط بعض إيحاءاتها الأكثر تعمقا وخفاء دون أن يربط بين هذه الإيحاءات أو يؤلف فيها، على حين يستطيع قارئ ثالث أكثر تعمقا وتمحيصا أن يؤلف بين الإيحاءات المختلفة التي يلتقطها من القصيدة، ويخرج من هذا التأليف والتقابل بين الإيحاءات، بإيحاءات ودلالات أخرى جديدة لا تكف عن النحو والتنوع والعمق وهذه هي سمة الفن العظيم في كل عصر من العصور»[2] .

ومن الدارسين من ربط الإيحاء بالصورة الشعرية، باعتبارها شحنة من العناصر الحسية وغير الحسية بعدد غير متناه من المعاني، يقول **كامل حسن البصير**:« الصورة كلام مشحون شحنا قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط ألوان، حركة، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي؛ أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلا منسجما »[3].

---

(1) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص184 .

(2) علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص84 .

(3) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفني في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987، ص 128 – 129.

غير أن **الولي محمد** يربط الإيحاء بالنص الشعري، فيقول: « إن الإيحاء مسألة شديدة الارتباط بالبعد الشعري، وبعبارة أخرى فإن التصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء، بل إنه أهمها لممارسة الشعرية إطلاقا »(1) .

وسأعتمد في مقاربتي للإيحاء في صور أمية على ثلاثة وجوه اعتمدها النقاد في دراستهم له (2) :

3-1-إيحاء بكلمة تستدعي معاني متعددة :

تؤدي الكلمة في الشعر عدة إيحاءات مختلفة ومتعددة ومتباينة تخضع لثقافة القارئ، إذ تمثل منهلا خصبا وثريا من المعاني والأفكار، بحيث تجعل النص يقبل عدة قراءات مختلفة مما يزيده ثراء وعمقا وتوهجا فنيا، كما تأسره في البحث عن دلالاتها ومعانيها، وهذا ما نلمسه في شعر أمية، فالكلمة الواحدة توحي للمتلقي بمعان متعددة، ويتجلى ذلك حين يتغنى بملك وخلافة وليه فيقول (من البسيط) : (3)

مَلِــكٌ تَبَــوَأ فَــوقَ الــنّجمِ مَقْعَــدَهُ فَكَيفَ يَطمَــعُ فِــي غَايَاتِــه البَشَــرُ

يُرجَى نَدَاهُ وَيُخْشَــى حَــدّ سَــطْوَتِه كَالدّهرِ يُوجَد فِيــه النَّفْــعُ وَالضَــرَرُ

وَمَا سَمعتُ ولا حُــدثتُ عَــنْ أَحَــدٍ مِــنْ قَبلِــه يَهَــبُ الــدّنيا ويَعتَــذرُ

يَا أيّها الملكُ السَامِي الذي ابتهجَــت به اللّيــالي وَقَــرّ البَــدو والحَضَــرُ

وظف الشاعر في مدحه للخليفة مجموعة من الكلمات المشحونة بالمعاني والدلالات، وذات إيحاء على قوة وسلطان الخليفة، ولعل كلمة **(ملك)** توحي بعدة معاني أراد أمية توقيرها لدى المتلقي من خلال السياق، وأهمها الجاه والقوة والقيادة والتحكم الرزين في الخلافة، مما يرهب الأصدقاء قبل الأعداء، وفي الآن نفسه تمنحنا إيحاءات أخرى تتمثل في تعزيز سلطانه والتمكين له، ونجد كلمتي **(نداه، سطوته)** اللتان تعززان الملك، فالندى توحي بالخير والجود والكرم، وطول اليد « حتى أنه

(1) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص 184 .

(2) نفسه، ص 184.

(3) الديوان، ص 118 .

جعله الأوحد في زمانه، فمناقبه لا تدرك وغاياته لا تلحق، فليس لبشر الطمع في الوصول لمكانته، ولا الاتصاف بحسن صفاته»[1].

وفي الأبيات –أيضا– نجد كلمة أخرى توحي بجانب آخر للممدوح وهي (سطوته) الموحية بمعان عديدة أهمها الحدة والجسارة والقوة والرهبة، كما يقدم لنا كلمة أخرى (ابتهجت)، التي توحي بمعان عديدة أهمها رضى البلاد والعباد عليه وحبهم لحكمه وشخصه.

ولعل ثقافة القارئ وبعد نظره في استخلاص الإيحاءات والدلالات ضروري وأكيد في استنطاق النص والتفاعل معه، وهنا تكمن مزية الإيحاء ومتعته الفنية في منح النص الشعري حياة متجددة مع كل قارئ يقبل عليه، فيلونه بأفكاره ورؤيته ونفسيته، وذلك «للتعبير عن الموقف أو الحالة؛ بحيث يوحي هذا التعبير بالصفات المرادة قبل التصريح بها »[2]، كما أن الصورة «الإيحائية وسيلة اكتشاف المجهول أي معرفة غير المعروف»[3]، والتغيب عن المعنى، الذي أعطانا المبدع عنه شفرات، علينا تحمل عناء البحث عن المخفي لذلك« تنبع قيمة كل قصيدة في طاقتها على الإيحاء»[4].

ويؤكد أمية على صفات ودلالات أخرى للموحى به، والمتمثلة في القوة والسطوة من خلال كلمات ذات طابع آخر، يهدف من خلالها إلى تضخيم صورة الممدوح (من الكامل): [5]

أعــدَدتَ للْغمَــراتِ خَيــرَ عَتَادِهَــا رُمحًــا أصــمَ وسَــابحًا يعبُوبَــا
وَمُهنــدًا عَضْــبَ الغــرارِ كأنّمَــا دَرجــتْ صِــغارُ النمــلِ فيــه دَبيبَــا

---

(1) علي عالية، الفيلسوف الشاعر أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 3، 2006، 1/ 57.

(2) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، ص 126 .

(3) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 01، 1982، ص 28 .

(4) ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، ص 29 .

(5) الديوان، ص 122، 123. مهند: السيف المصنوع من حديد الهند. عضب: قاطع باتر. الغرار: حد السيف. الكمي: الفارس الشجاع. النجيع: دم الجوف.

ذَكرَ الكَمــيّ مضَــاءُه فــي وَهمِــهِ   فَرأيتَـــــهُ بنَجيعِـــــهِ مَخضُـــــوبَا

اعتمد شاعرنا على إيحاء الكلمة المتوهج لتقرير القدرة الحربية والقتالية للمدوح، وبذلك تشكيل صورة البطل الخارق في ذهن المتلقي، ويتجلى ذلك في كلمة (الغمرات)، وهي مرادفة للحرب وتوحي بالجزع والخوف والقتل والجروح والذعر والتشتيت والدمار للنفس والماديات، وغيرها من المعاني التي تعرف عن المعارك والغزوات والغارات، وقد أعد الممدوح لكل هذه المعاني أقوى الأسلحة وأحدها وأكثرها.

كما وظف أمية كلمة (مهندًا)، وهو أحد أسماء السيف، وقد أوحت هذه الكلمة بمعاني متعددة نستحضرها في ذهننا ويؤكدها السياق، وهي الحرب والتي تستدعي القوة والبتر والدم والحزن والغلبة والحماية والنصر والقتل، وتوحي بالملك الذي يثبت بالسيف والسياسة، وقد قدم أمية وصفا دقيقا لسيف ممدوحه وبذلك يبعث فينا إيحاءات أكثر وأعمق عندما يؤكد على « على مضاء السيف وفاعليته في البتر والفتك، وهو مضاء لا حد له، حتى أن مجرد توهمه يجعل الدم سائلا وكأن القطع وقع فعلا»(1) .

إن هذه الايحاءات تتزايد وتتكاثر معانيها ودلالاتها بفعل ثقافة القارئ، الذي يلقى على عاتقه كشفها والتحليق في مداراتها، وبذلك يكون الإيحاء ملكة تخص المتلقي بعد إلقاء الكلمة من الشاعر، فهو لا يعتمد «على قدرة الشاعر وحده في المواءمة بين أدواته التعبيرية وحالته النفسية – فحسب – بل تشترك فعالية القارئ، ودرجة استجابته في إيقاظ الحالة الشعورية»(2) .

3-2- أصوات كلمة تستدعي معاني متعددة :

تعتبر الصورة السمعية أحد الأنماط التي توافر عليها ديوان أمية، باعتبار أن الصوت يشكل مؤشرا هاما في تركيبها، مركزة على خصائصه وصفاته التي تلون الصورة الشعرية بملكة الصوت، مما يجعلها تؤثر في المتلقي، فيتفاعل معها ويستجيب لتأثيرها.

---

(1) علي عالية، الفيلسوف الشاعر أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 4، 2007، 158/2 .

(2) علي عالية، الفيلسوف الشاعر أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، 2/ 110 .

ولعل هذه المميزات التي استوعبها الصوت جعلت الشاعر يستفيد منه في تشكيل صور شعرية موحية غنية بالدلالات والمعاني، تدفع المتلقي إلى استنتاج معاني متعددة من خلال استعابه لصورة سمعية، وهذه قدرة إبداعية تستوجب حسن الإختيار وجمالية الإبداع، ويظهر هذا في قول أمية (من الوافر) : [1]

فـــإنْ ينطِـــقْ فأنِـــتَ لـــهُ لِسَـــانُ   وإنْ يَـــبطِشْ فَأنْـــتَ لَـــهُ يَمِـــينُ

ومَـــا اسْتقضَـــاكَ هـــذَا الثَغْـــرُ إلاّ   لأنَـــك دُونَـــه الثقَـــةُ الأمـــينُ

يتجلى لنا توظيف الشاعر لكلمة ينطق ذات المعنى الصوتي، في خضم مدحه للقاضي ابن حديد[2] فيصفه بصفات الحق موظفا كلمات توحي للمتلقي بمعاني متعددة، منها (ينطق فأنت له لسان)، فهذه صورة سمعية توحي بأن القاضي هو الناطق بالحق ومقيم العدالة فهو لها لسان حافظ ، ونحن نعرف أهمية النطق في العدالة حيث يستمع للضحية والمتهم، ويطلب من كل منها الجهر بقضيته، ومن القاضي الحكم بينهما بالنطق، وهذه الدلالات كلها تصب في حقل القضاء.

ويوظف شاعرنا –أيضا– (استقضاك هذا الثغر)، وهذه الكلمات متممة لما قبلها، فهي أصوات توحي بالقضاء والعدالة، فالاستقضاء يقصد به اللجوء إلى القضاء قصد البت في المظلمة أو الخصومة بين المتخاصمين، والثغر يقصد به الفم وما يحتويه من أداة الكلام اللسان، والذي يبلغ المظلمة، التي إذا وصلت للقاضي فهي في أيد أمينة وثقة، فهذه الدلالات أوحت بها الكلمات ذات الصفة الصوتية التي عمد الشاعر إليها، ليبلغ المتلقي بعدالة القاضي واعتداله وحنكته في المجال.

وفي صورة سمعية أخرى مدح بها أمية الأفضل، وظف أصواتا ليولد بها إيحاءات متعددة فقال (من البسيط) : [3]

بيضٌ إذَا خَطبـتَ بالنّصـرِ ألسُـنُهَا   فَمـــن مَنابرِهَـــا الأكْبَـــادُ والقَصَـــرُ

يُغْشي بهَا غمَراتِ الموتِ أسَدٌ شَدَى   من الكُمَاةِ إذَا مَا اســتَنجَدُوا ابْتَــدَرُوا

---

(1) الديوان، ص 45.

(2) ابن حديد هو أبو طالب أحمد بن عبد المجيد، ذكر المقريزي أنه كان يحتذي أفعال البرامكة وأن للشعراء فيه مدائح كثيرة، وأن أمية كان من مداحه. (ينظر: الديوان، ص 44.)

(3) الديوان، ص 117.

يقدم أمية صورة بديعة يصف بها شجاعة وبسالة ممدوحه في الحروب والغمرات، موظفا فيها أصواتا تخدم هذه الغاية، وتتجلى في استنطاق لسان السيوف بالنصر من المنابر، فهي توحي بشجاعة وقوة الممدوح الذي يمتلك البيض، فهو يصول ويجول ويعتلي بها المناصب والمراتب، ويفتح بها الدور والأماكن، ويغزو بها الأمصار، ويحمي بها شعبه، ويجير المستضعفين، ويمنع الغازين، ويكبح المجرمين والخارجين عن قوانينه، فهذه الدلالات أوحت بها الأصوات التي حشدها الشاعر لإثارة المتلقي وإقناعه بما تحمله من أفكار.

ومن خلال ما سبق نستنتج أن الإيحاء يساهم في فعالية الصورة؛ لأنه مقوم من مقومات نجاحها ووقود حركتها الدائمة في طريق المعاني للمتلقي، وتستعين الصورة بمختلف الأبعاد فتصدح بالأصوات والأنغام وجميع الحواس خدمة للأفكار؛ بحيث « تعبر عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسوسة، هي لوحة مؤلفة من كلمات أو مقطوعة وصفية في الظاهر، لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من الظاهر، وقيمتها ترتكز على طاقاتها الإيحائية، فهي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة، ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة»(1) .

3-3-الشعور :

تستعين الصورة الشعرية بمقاييس عديدة لتوليد الإيحاءات ولعل أهمها الشعور، الذي يمنح الصورة ثقلا معنويا ودلاليا، ويقربها من المتلقي الذي يُفعّل الشعور في النص بواسطة التواصل معه بالمخيلة، فيرتقي إلى التجربة الشعورية للشاعر ويحس بها ويقتنع بوجودها، ولعل تعليق **علي صبح** على دور الشعور في الصورة يؤكد مذهبنا؛ حيث يقول: « ينبغي أن يسري في كل جزء من الصورة شعور الشاعر في تدفق وقوة وحيوية، فكل كلمة لا بد أن تنبض بمشاعره وأحاسيسه»(2) .

---

(1) حسن كامل البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص 169 .

(2) علي صبح، الصورة الأدبية-تأريخ ونقد-، ص 170، 171.

ويبدو أن أمية ركب صهوة الخيال لتقرير أفكاره حول مدحياته ووصفه للطبيعة الأندلسية، والمتلقي يستشعرها من خلال كثافة الشعور وحضوره في إبداع شاعرنا، وأينما يممنا شطر وجهنا لمسنا زخم المشاعر الفياضة بمختلف العواطف والأحاسيس، ونلمس ذلك في قوله (من الكامل): (1)

لا غَرْوَ أنْ سبقتَ لهَـاكَ مَـدَائِحِي وَتَـدَفَقَتْ جَـدْواكَ مِـلءُ إنَائِهَـا

يُكسَى القَضيبُ ولـم يَحِـنْ إثْمَـارُه وتطـوقُ الورقَـاءِ قبـلَ غنَائِهَـا

يسعى الشاعر إلى إقرار شعور الإعجاب بالممدوح من خلال وصف جود وكرم الخليفة باللجوء إلى مظاهر الطبيعة والذي يحيل المتلقي إلى إيحاءات عديدة لعل أهمها ولاء الشاعر وحبه للخليفة والترويج له بين الناس من خلال المدحيات، وقد استعان بها الشاعر واشتغل عليها كحجج، فمن خلالها تولدت إيحاءات الإعجاب والانبهار بصنائع الممدوح وحاول إثبات « صور سخاء الممدوح وكرمه الفياض النادر غير المعهود، فالشاعر يخبرنا بأن ممدوحه جواد معطاء وأن نواله متدفق غزير، وهو أريحي يهتز للندى فيجود، ولا غرابة في أن يقدم أفضل العطايا وأسناها لقاصده قبل سماع الثناء فهو سباق إلى الكرم، متهافت على الفضل والمروءة، ولسلوكه هذا نظائر من الطبيعة، الغصن يكتسي بالورق والزهر قبل أن يظهر ثمره، والحمامة تصبح ذات طوق قبل أن تكبر فتصبح قادرة على الغناء »(2).

ولا يتوانى أمية في تأكيد شعور الحب والولاء للمدوح من خلال رموز متعددة منها ما هو تراثي وطبيعي، وذلك لتوليد الإيحاءات في صوره وجعلها مثقلة بالمعاني المؤثرة في المتلقي (من السريع): (3)

يَا ابنَ المُلوكِ الصـيدِ مـن حَميـرٍ وَوَارثِ المَجـدِ القَـديمِ الصُـرَاحِ

ليهنـك الجـدّ الـذّي نِلتَـهُ بالجـدّ مـن أَمـركَ لا بِـالمِزَاحِ

فشعور الإعجاب والولاء شائع في ديوان أمية، لأن أغلب قصائده كان موضوعها هو مدح الخليفة والتغني ببطولاته وغزواته والإشادة بحكمه الرشيد، فهو

(1) الديوان، ص 89.

(2) علي عالية، الفيلسوف الشاعر أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، 1/ 56 .

(3) الديوان، ص 141.

شعور ينبع من قناعة أمية، وهذا الشعور يوحي لنا بالعديد من معانيه وأفكاره، التي ترقى بعواطفه وتسهم في حيوية الصور الشعرية وجماليتها « فالأحاسيس والمشاعر هي أهم العناصر في القصيدة أو في التجربة الشعرية؛ إذ هي المفتاح الذي يسقط منه النغم، ولا بد أن يكون النغم له صفة الدوام حتى يبقى ويخلد»[1] .

4- المبالغة :

تعد المبالغة أحد الوسائل التي يوظفها الشاعر لإلقاء الإيحاءات في ذهن المتلقي، بالاستعانة بالخيال الذي يعتبر أحد مقومات الصورة الشعرية، وبذلك يعرف النقاد المبالغة بأن « تبلغ المعنى أقصى غاياته وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه »[2] .

وقد اعتمد شاعرنا على المبالغة لدورها في نقل المعاني وتكثيف الدلالات، وقدرتها على توليد الإيحاءات للمتلقي، ويؤكد ذلك **جابر عصفور**، فيقول :« تعد المبالغة وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، عندما يراد بها مجرد تمثيل المعنى أو التأكيد على بعض عناصره الهامة »[3] .

ويقدم لنا صورة وصفية لفرس الخليفة، فيقول (من الكامل) : [4]

سبَقَ البروقَ وجَاءَ يلـــتهِمُ المَـــدَى فثَنَى الريّـــاحَ ورَاءَهُ تَشــكُو الـــوجَى

وعـــدَا فَـــألحَقَ بالهَجَـــائنِ لاحِقًـــا وَأرَاكَ أعوجَ فـــي الحَقيقـــةِ أعْوجَـــا

كَالســـيلِ مَجتْـــهُ المَـــذَانِبُ فَانْكَفَـــا وَالبحـــرِ هَزتـــهُ الصّـــبَا فَتمَوجَـــا

ومَشى العَرضنَةَ بالكَواكِـب مُلجمَـــا ممَـــا عَليـــهِ وبِالأهلَـــة مُســـرَجَا

يبدو أن أمية وظف مجموعة من الصور الشعرية ليصف بها سرعة وقوة الجواد، إذ يفوق بصفاته وخصاله الأحصنة العادية، فهو ذو طبيعة خارقة وعجيبة، وهنا تكمن المبالغة في الوصف مما يجعل هذه الصورة ذات إيحاءات ودلالات يستنتجها المتلقي، وتكمن في أن الحصان يفوق بخصائصه البرق والرياح في

(1) علي صبح، الصورة الأدبية-تأريخ ونقد-، ص 146 .

(2) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 360.

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 416 .

(4) الديوان، ص 113.

السرعة، « فهو خاطف كلمع البرق، سريع كوفد الريح، ثم يبالغ الشاعر فيجعل العلاقة ليست المشابهة إنما الأفضلية، لتعظيم الحصان وتهويل سرعته، فيرتقي به لصفات أسطورية ليست لحصان عادي، ومنافسته لظواهر كونية (البرق، الريح) يدعم فكرة أسطورية الحصان، من خلال قوله (يلتهم، المدى) وكلمة المدى تشير إلى أبعاد غير نهائية »[1].

ولا يكتفي أمية بهذا الوصف البليغ للجواد، بل يواصل في مبالغته حتى يجعل المتلقي يتخيل الجواد بصورته الأسطورية وهي إيحاءات يهدف إليها، وذلك من خلال جعله يفوق حصانين كانا معروفين عند العرب (لاحق، وأعوج) بالقوة والفحولة والأصالة، لكن حصان الخليفة جعل لاحق من الهجائن غير عتيق، وأعوج وهو أسرع حصان أضحى متخلفا ضعيفا، وهذه الصفات من باب المبالغة .

ويصف سرعة الجواد أيضا بتشبيهه بالسيل المجمع في جريانه، وهنا نستطيع أن نستنتج إيحاءات لهذا السيل منها التجمع، القوة، الرهبة، الحياة، الموت، التدمير، الهيجان، التكسير، التحويل، كما يشبهه بالبحر ويستفاد منه القوة والعمق والرحابة،و الماء الكثير، والخير، والرزق وغيرها، كما أنه يمشى مشية مسرعة وهو مكتنز باللحم (مشي العرضنة) مرتبط بالسماء وكواكبها ومسرج بالكواكب، أي لا يضل طريقه، فهذه مبالغة في تصوير الحصان توحي للمتلقي بالعديد من المعاني.

ثانيا- الخصائص الإبداعية :

وهي الخصائص المتعلقة بأشياء خارج المعاني يجتهد المبدع في الوصول إليها وإرسالها وإيجادها وتحسيس المتلقي بها، وهذه الخصائص لها دور كبير في هندسة الخطاب الشعري وإغنائه بالدلالات التي تمنح المتلقي الإبحار في عالم الخيال .

ولعل الصورة الشعرية في ديوان أمية تتحلى بخصائص إبداعية، أبرزها:

1-الابتكار :

يعتبر الابتكار من الأهداف التي يسعى كل أديب لتحقيقها في كل عمل إبداعي، وهذا يتطلب منه جهدا وعملا على عدة مستويات لعل أهمها الخيال والصورة، لأنه

---

(1) علي عالية، الفيلسوف الشاعر أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، 2/ 158 .

يعتبر من الأدلة على قدرة الأديب على الغوص في أعماق التجربة واستشفاف كل خصائصها، وتشرب كل إيحاءاتها، ومعرفة كل ما فيها.

وقد اجتهد الشعراء منذ العصور السابقة إلى استنطاق تجاربهم الشعورية، والتوسل بجميع الوسائل الإبداعية قصد تحقيق لحظة الابتكار، والتي تتجلى من خلال جمالية التصوير.

ولعل أمية قد اهتم بإيراد صور مبتكرة في شعره، والتي كانت سببا في تفاعل المتلقي معها والتأثر بها، ويكفينا أن نمثل على توافر الإبتكار في صور أمية الفنية، من خلال الصورة التي رسمها في لقاء مع أسد، حيث يقول (من مجزوء الكامل): [1]

أخْطُـــو فُوَيـــقَ جَمَـــاجِمٍ ... بـــدَدٍ وَأشـــلاءٍ رمـــامِ

واللّيـــثُ مُرتَجِـــزٌ يَشـــقُّ ... إلـــيّ جلبَـــابَ الظّـــلامِ

مَـــازَالَ يعْتسِـــفُ الـــدُجَى ... حتَـــى تَمَطَـــرَ مـــن أَمَـــامِي

ينقل أمية صورة أسد التقاه في وادي، مشخصا هيئته وحجمه ومشيته، وهو الحيوان المفترس المخيف، حيث قارن بينه وبين نفسه وجسده وقوته وفروسيته، لكي يبرز أنه فارس ومقاتل شرس، وهنا يكمن الابتكار في تقديم شخصيته بواسطة مقارنتها بأشرس وأعتى الحيوانات المفترسة وهو الليث، فيبدأ بتصوير إقدامه، إذ يمشي فوق الجماجم بالوادي دلالة على أن الليث افترس كل من مر بالوادي، ثم وصف أقدام الليث وشخصه بالضخامة والشراسة (مرتجز)، إذ تحرك تحركا بطيئا وثقيلا نظرا لضخامة جسمه، ويشبه جسده بالنور المتوهج فهو يشق الظلام قادما إليه، وهي صورة مبتكرة ذات إبداع وخيال فياض يجعلنا نستحضر صورة الليث وإقدامه وملامحه الغاضبة الشرسة، وهذا الجميل في صورة أمية، ويواصل تصوير تبادل النظرات والشكوك بينه وبين الليث، فيقول (من مجزوء الكامل) : [2]

وَافْتَـــرَ عـــنْ أنْيَـــابٍ مُبْـــ ... ـــتَسِمٍ ولـــيسَ بِـــذِي ابْتِسَـــامِ

ورَنَـــا إلـــيّ بِمُقلَـــةٍ ... لـــمْ تُـــروَ قَـــطُ مـــنَ المنَـــامِ

مَكحُولَـــةٍ بِالسُـــهدِ تَلـــ ... ـــمَعُ فِـــي الدجنَـــةِ كَالضِـــرَامِ

---

(1) الديوان، ص 119. تمطر: أسرع، يقال تمطر به فرسه إذا جرى وأسرع.

(2) الديوان، ص 119.

وَلَــــــهُ زَئِيـــــرٌ كَاصْــــطِكَا　　كِ الرّعـــدِ فِـــي خلـــلِ الغَمَـــامِ

يسعى أمية إلى رسم ملامح الليث عند مواجهته له، وهي صورة تكمن فيها جمالية الابتكار ودقة التصوير والقدرة على وضع المتلقي في الحدث، فيصور تكشيره عن أنيابه في ابتسام وهو غير مبتسم، وهي صورة عرفناها عند المتنبي، وهذا دلالة على أن الشاعر لا يتجرد من معاني التراث الشعري العربي، لكن يوظفه بصور مختلفة ويستفيد منه لابتكار صور أكثر فعالية وتأثير في القارئ، ثم يشخص نظرة الليث، بمقلة محمرة لم تستوفي حظها من النوم، وهي دلالة على الغضب والريبة والشراسة، وهي مكحولة بالسهد تلمع في الظلام كالنار المشتعلة (الضرام)، ولا يكتفي الليث بالنظرة بل يصاحبها بزئير يشبهه الشاعر بالرعد المتخلل الغمام الأسود، وهي صورة مرعبة مخيفة تشعرنا بالرهبة والرعب، وهي لا تخلو من الإبداع والابتكار والتشخيص لإقرار دلالات الشجاعة، ويواصل أمية رسم لقاءه مع الليث فينقل لنا ما دار بينهما من حوار قبل المعركة الدامية، فيقول (من مجزوء الكامل):[1]

فَدعوتُــــهُ يَـــا لَيــثُ هَـــل　　لَـــكَ أنْ تَميـــلَ إلـــى الـــذِّمَام

أخْـــوَانٌ نحـــنُ فَمَـــا لنَـــا　　وتَنَـــاجزَ المـــوتِ الـــزُؤَامِ

أنَـــا فـــي الـــوَغَى اللّيـــثُ الهَصُـــو　　رُ وَمِخْلَبِـــي حَـــدّ الحُسَـــامِ

يناشد الشاعر الليث أن يعدل عما يفكر فيه من الانقضاض عليه، أو الاقدام على المقاتلة، وقد جاءت هذه الصورة كنتيجة لما قبلها من أسباب شخصها الشاعر في الليث، فأمية يبتكر الصورة بناء على ما سبقها، كما يذكره بالأخوة في الشجاعة والإقدام والجسارة والافتراس والمكانة والمهابة، فلماذا نلجأ إلى القتال وتحكيم الموت بيننا، ويذكره بمكانته فهو الليث الهصور ومخلبه هو السيف البتار، لكن الليث لم يستمع لنداه ولم يمتثل لنصائحه، فكانت النتيجة مؤسفة (من مجزوء الكامل): [2]

إرجِـــــعْ ورَاءكَ إنّنـــــي　　يَـــا ليـــثُ مُمتنـــعُ المـــرَامِ

---

(1) الديوان، ص 120.

(2) الديوان، ص 120. المقادة والزمام: بمعنى واحد. الحمام: الموت. الغرار: حد السيف والرمح والسهم وكل شئ له حد فحده غراره. نبوة السيف: أي فعلوته بحد سيف بتار ليس به نبوة وكهام. شمام: جبل.

فَـــــأبَى وَقَـــــدّرَ أنّنَــــــي   ســـــــهلُ المقَــــادةِ والزّمَـــــامِ
ودَنَــــــا إلـــــيّ وَمَــــا دَرَى   أنّ الــــــدُنُوَ إلــــى الحِمَــــامِ
فَعلَوتُــــــــــهُ بِغَـــــــرّارٍ لا   نَــــــابِي الغِـــــرَار وَلا كهَــــامِ
فَهَــــوى صَــــريعًا لليدَيـــــــ   ـــنِ كمَــا هَــوى رُكنَــا شَــمَامِ
ومَضَــــيتُ غَيــــر مُخبّــــرٍ   صَـــحبِي بِــــذَاكَ وَلا نَـــدَامِى

يبدو أن الليث ظن الشاعر سهل الافتراس، وعوده ضعيف ولا قوة أو حيلة لديه، فباشر بالهجوم ونشبت المعركة التي صورها أمية بدقة وجمالية تنم عن ابتكار شعري وذكاء فطري ونباهة إبداعية تمكن منها من خلال حنكته واحترامه لذكاء وخيال المتلقي، إذ دنا الليث منه، وهو لا يعلم أنه دنا من حتفه وهلاكه، ويشخص أمية طريقة قتل الليث، إذ اعتلاه بالسيف الحاد فأرداه صريعا، وشبه سقوطه الحر مثل انهيار الجبل الطويل الهائل(ركن الشمام)، وهي دلالة على القوة والغلبة والتمكن منه، كما يصور عدم الاكتراث له والمضي في سبيل حاله، ولم يخبر عنه أحدا، وهي كناية عن التهوين لأمر الليث، والتعظيم من شأن شخصه، ولو رواها لأصحابه فهي ليست جديدة عليهم ولا ترقى لشجاعته وقوته، فهذه صورة مبتكرة في جزئياتها و في هيئتها الكلية.

2-التناسق :

يعد التناسق أحد الخصائص التي يجب توافرها في الصورة الشعرية، ويقصد به إحكام سبك المادة المختارة لتشكيل الصورة وصبها في قالب فني يتميز بالجمالية وحسن التأثير، ويعتبر أحد فنون النظم التي تختلف من شاعر لآخر، حسب قدرته وموهبته الفنية، وقد عرف مصطلح التناسق في النقد العربي القديم بمسميات عديدة منها حسن التأليف عند **الآمدي** و**أبي هلال العسكري**، والإئتلاف عند **قدامة بن جعفر**، والانسجام عند **صفي الدين الحلي**، والتلاؤم والتناسب عند **القرطاجني**، وقد اقتفى النقاد المحدثون مصطلحات القدماء وأبرزهم **أحمد الشايب** و**شوقي ضيف** و**جابر عصفور**، أما **السيد قطب** فقد اعتمد مصطلح التناسق الذي اعتمدته كمصطلح جامع لما سبق.

إن التناسق مطلب كل شاعر يسعى للإرتقاء بنصه إلى الخلود والتمكن من سرائر المتلقين، لذلك يتطلب جهدا وعملا وخبرة شعرية، وقد أكد **ابن طباطبا** على التنسيق، في قوله: « ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاوره أو قبحه فيلائم بينها، لتنتظم معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه »(1) .

ولا يفهم من التناسق الوحدة العضوية للقصيدة كمصطلح عرف في النقد الحديث، ولكنه أحد مقوماتها التي تسهم في تماسكها وترابطها المعنوي والفكري، إنما هو مصطلح يشتغل على التناسب بين الألفاظ فيما بينها وبين المعاني، وكذلك تناسب المعاني بعضا ببعض بحيث لا يحدث التنافر والتشتت المعنوي.

ومن الصور المتناسقة التي رسمها أمية تصويره لإحدى الحسنوات تسقي الندامى في مجلس سمر، فقال (من المنسرح) : (2)

قَامَتْ تُديرُ المُدَامَ كَفَاهَا	**شَمسٌ يُنيرُ الدُجَى مُحَياهَا**
إنْ أقْبَلَت فَالقَضيبُ قَامَتُهَا	**أَو أَدبَرت فَالكَثيبُ ردِفَاهَا**
للْمسكِ مَا فَاحَ من مَراشِفهَا	**والبرق مَا لاحَ من ثَنَايَاهَا**
غَزَالةً أخْملَت سَميتُهَا	**فَلمْ تُشبّه بهَا وحَاشَاهَا**
هَبك لهَا حُسنُهَا وبَهجَتُهَا	**فَهَل لهَا جِيّدُهَا وعَينَاهَا**

إن المتأمل في الأبيات السابقة يلحظ سمات التناسق فيما بينها على المستوى المعنوي واللفظي، لينقل للمتلقي صورة هذه المرأة الحسناء، التي تتنقل وسط مجلس السمر، وقد تناول في الكثير من قصائده وصف الغانيات والحسناوات والغلمان وهذه إحداها، مركزا على جزئياتها الجمالية في هيئتها ومحياها وخدودها ومشيتها ورائحتها، وقد ركز في هذه الأبيات على عملها ورشاقتها فيه، وعلى قدها الممشوق، وعلى روائحها، وعلى عينيها وحسنها؛ حيث ربط بين هذه الموضوعات في تناسق

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 134 .

(2) الديوان، ص 94 . الكثيب: الرمل المجتمع. ثناياها: أسنانها.

ذكي موظفا مختلف الآليات البلاغية كالكناية والتشبيه والاستعارة، وألوان البديع، للوصول للدلالات والمعاني .

ويبدو أن أمية قد أحاط بتفاصيل الصورة، متنقلا بين جزئياتها، ومحيطا بأطرافها قصد إيصال صورة كلية متناسقة متكاملة للمتلقي، على المستوى المعنوي واللفظي؛ إذ يصور الوجه كالشمس في النور والتدوير، والقد قضيب، والأعجاز كثيب مترجرج، ورائحة الفم مسك، والأسنان بيضاء تلمع وتضيئ، فهذه الأوصاف « لأعضاء المرأة وإيجاد شبه من الطبيعة لكل عضو، والشاعر في تصويره قد ادعى بأن ما في الطبيعة هو الذي يشبه ما تتمتع به أعضاء محبوبته من جمال وكمال، فالمحبوبة صارت شمسا تضيئ وتبدد الظلام، وهي مشرقة نيرة باعثة الدفء والحياة»[1].

ويرصد أمية حركية المرأة في المجلس بين إقبال وإدبار، فعند إقبالها تشبه القضيب في قامتها وقدها، وعند إدبارها فعجزها كالكثيب، ويصور رائحة ولون فمها، فهو المسك الطيب المنبعث من مراشفها، والبرق واللمعان من أسنانها الأمامية (ثناياها) وهي دلالة على ابتسامها له، وهي أجمل من الغزالة وحتي إن امتلك حسنها هل تمتلك جيدها وجمال عينيها.

فالصورة الي قدمها أمية تتميز بالتناسق اللفظي والمعنوي، ومظاهره تكمن في حضور ألوان البديع وأبرزها الترصيع المتوازي[2]، في الأبيات وقد ظهر في ثنائيات لفظية ومعنوية (تدير–تنير)، (أقبلت –أدبرت)، (القضيب –الكثيب)، (فاح–لاح)، (بهجتها –جيدها)، كما وظف أمية التزيين المطرف[3]، في الثنائيات (كفاها –محياها)، (قامتها –ردفاها)، (مراشفها –ثناياها)، يضاف إليه التزيين المتوازن[4]، في الثنائيات (إن– أو)، (المسك–البرق)، (هبك –فهل)، واعتمد شاعرنا على تكرار الصيغ

---

(1) علي عالية، الفيلسوف الشاعر أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، 1/ 60.

(2) الترصيع المتوازي : هو ما اتفقت فيه الكلمات في الوزن والروي .

(3) التزيين المطرف : هو ما اتفقت فيه الكلمات في الروي لا في الوزن .

(4) التزيين المتوازن : هو تزيين يراعى فيه الوزن في مقاطع الكلام .

الصرفية مثل فعيل (تدير، تنير، قضيب، كثيب)، وهذه الظواهر البلاغية تؤسس للتناسق والمزج بين المعاني والألفاظ .

وتبرز خصيصة التناسق في قصيدة أخرى لأمية في وصفه لمدينة الإسكندرية، حيث يقول (من الرجز): (1)

وبَلـــــدَةٍ عَاديّــــــةِ البنَــــــاءِ فَســـــيحَةِ الأقْطَــــارِ والأَرجَـــاءِ
نَديّــــــةِ الظِــــــلالِ والأفيَـــــاءِ مَوْشِــــيةِ الأجْــــرَاعِ والأنْقَـــاءِ
كمَــــا بَــــدتْ حَاشــــيّةُ الــــردَاءِ مــــنْ حَــوكِ كــلّ ديمَــةِ وَطفــاءِ
مُذَهّبــــةِ الأعْطَـــــافِ والأثْنَـــــاءِ تَنســـخُ عَهــد الســـنةِ الشـــهبَاءِ
وَتطــــرُدُ البَأسَــــاءَ بالنُعمَــــاءِ لمَا بكت فـــي أرضـــهَا الظَلمـــاءِ
جــــاءت بكــــلّ دوحــــةٍ غنّــــاءِ تحجــبُ عنهـــا لفحَـــةَ الرَمضَـــاءِ
تَبرجَـــــت تَبـــــرُجَ الحســـــناءِ مَرقُومَــــة الحَديقــــةِ والمَــــلاءِ
فَـــالأرضُ فـــي البَهجــةِ كالســمَاءِ والمـــاءُ فـــي الرّقـــةِ كـــالهَواءِ

إن المتمعن في الأبيات السابقة يلحظ وجود الانسجام والتناسق بينها؛ لنقل صورة المدينة المتناسقة في بنائها وأرجاءها، مستخدما الكنايات المتعاقبة كدرر متسلسلة، تبين وتكشف جمال المدينة في جميع مناحيها ومزاياها (فسيحة الأرجاء، موشية الأجراع، ندية الظلال، مذهبة الأعطاف، تنسخ السنة الشهباء)، والاستعارات التي تناسقت لتبين مظاهر العمارة للمدينة (حوك كل ديمة، تحجب لفحة الرمضاء، تبرجت تبرج الحسناء، الأرض في البهجة)، والتشبيه (كما بدت حاشية الرداء، فالأرض كالسماء، الماء كالهواء).

وقد اجتهد أمية في تنسيق صورته الشعرية وذلك بالاستعانة بألوان بلاغية من البديع، إذ اعتمد على الترصيع المتوازي بين الثنائيات (الظلال- الأجراع)، (دوحة _ لفحة)، (البهجة –الرقة)، وما زاد الابيات تساوقا وتناسقا هو بناؤها على التزيين المطرف منذ بدايتها لآخرها وهي كفاءة ومهارة من الشاعر، وتظهر في الثنائيات (البناء–الأرجاء)، (الأوفياء–الأنقياء)، (رداء- طفاء)، (الأثناء- الشهباء)، (النعماء-

(1) الديوان، ص 29.

الضماء)، (غناء–رمضاء)، (الحسناء–الملاء)، (السماء–الهواء)، وتوظيف التزيين المتوازي ويظهر في الثنائيات (ندية– موشية)، (كما–من)، وجميع هذه الظواهر ساعدت على التناسق بين الألفاظ والمعاني والغرض الشعري مما يعكس موهبة الشاعر وقدرته الفنية .

3–الوحدة :

اختلف النقاد في تعريفهم لمصطلح الوحدة فتعددت تسميتها بين الوحدة العضوية، والوحدة الفنية، والوحدة الشعرية، ومنهم **غنيمي هلال** الذي يعرفها، بأنها: « وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار، ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبيئة الحية، لكل جزء وظيفة فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر»(1) .

ويبدو أن مصطلح الوحدة يحقق النظرة الشاملة للقصيدة ويسهم في تماسكها وترابطها، وتوفر الوحدة بين أبياتها وما اشتملت عليه من موضوعات، وهذا يتحقق من خلال خبرة وقدرة الشاعر على التنقل من موضع لآخر (حسن التخلص)، وبالتالي تتحقق أيضا الوحدة على مستوى الصورة من خلال التعابير والألفاظ والخيال؛ حيث تستقيم وتنتظم تحت لواء وجسد واحد، وتهدف إلى غاية واحدة، فلا تناقض في عناصرها ولا تنافر في كلماتها، ولا قصور في مقصدها، ولا خلل في بلاغتها، وبالتالي فهي« كوحدة تامة وبنية حية مستوية ... فلا تقبل معنى شاردا، ولا خاطرة نافرة ... بل انسجام تام بين الأفكار، وتلازم متصل بين المشاعر، ثم تجانس محكم بين هذا كله، وبين مصادر الصورة جميعها»(2) .

ولطبيعة شعر أمية الغنائية تبعا لنمط الشعر العربي القديم، نجده يحافظ على توفر الوحدة في قصائده، وهي أحد الخصائص البارزة لصوره الفنية، لأنها نتيجة لنضج التجربة الشعرية وتماسكها وتناسقها تعبر عن حنكة الشاعر، فهي «ليست مجموعة

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 394 .

(2) علي صبح، الصورة الأدبية– تأريخ ونقد–، ص 169 .

من المعاني الثائرة يفرغها الشاعر في قوالب من الشعر كما يشاء، وإنما هي كل وجداني متماسك متناسق في التعبير»(1).

وبالعودة إلى شعر أمية نجد أن عنصر الوحدة يتحقق في صوره الشعرية، وهذا يتجلى في رثائه لوالدته التي توفيت فجأة في قصيدة طويلة بلغت (56) بيتا، افتتحها بقوله (من الطويل): (2)

مَدامعَ عَيْنيْ استَبْدلي الــدّمعَ بِالــدّم ... وَلا تُسَامِيْ أَنْ تَسْــتَهلِيْ وَيسْــجَم

فَحَقَ بَأنْ يَبْكِيْ دَمًــا جَفْــنَ مُقْلَتِـــي ... لأوُجِبَ مَنْ فَارَقْــتُ حَقًــا وَأَلْــزَم

أَخِلاءُ صِدقٍ بَــدّدَ الــدّهرُ شَــمْلهُم ... فَعَادَ سَــحِيلاً مِــنهُم كُــلّ مُبْــرَمِ

طَوتْ منهُم الأجدَاثُ أوجَــهَ أوجــهٍ ... وأيمَــن أيمـــانٍ وَأَعظَــم أعظُــمِ

فقَد كَثُرت فِي كُــلّ أرضٍ قُبُــورهُم ... كَكَثرةِ أشْجَانِي وَلهْفِي عَليهِـــــمِ

يرثي شاعرنا بهذه القصيدة الطويلة والدته التي وافتها المنية فجأة، مما أثر سلبا على نفسيته ويتجلى ذلك من خلال طول القصيدة، التي اشتملت على موضوع واحد وهو الرثاء، غير أن أمية جزأه إلى موضوعات متناسقة متتالية، ترتبط مع بعضها، مشكلة عقدا متماسكا؛ بحيث إذ حركت منه جوهرة انهار البناء.

ولعل المتأمل في الأبيات الأربعة الأولى يلحظ أنها تلخص القصيدة وتختصر موضوعها لكي تقدمه كلمحة عامة للقارئ، ليأتي التفصيل في الصور المتتالية الأخرى، مما يجعلنا ننظر إلى القصيدة كصورة واحدة كلية، وهي فقد والدته والحزن عليها.

وبذلك تكون القصيدة إطارا لموقف نفسي موحد مركز ومكثف، يتجلى بوضوح في مطلعها، ليتفرع في مواقف جزئية مترابطة ومتسلسلة في انتظام لغوي ومعنوي، إذ يشكل كل موقف صورة شعرية تظهر في باقي القصيدة، وكل صوره تتركب من جزئيات وحيثيات مرجعيتها الصورة الكلية .

(1) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 195 .

(2) الديوان، ص 57. السحيل: الخيط غير المبرم.

ويبدو واضحا أن الموقف النفسي الذي صوره أمية في قصيدته السالفة هو وفاة والدته، التي رمز إليها بالخليلة (أخلاء صدق بدد الدهر شملهم، أحبة)، والتي فرق بينهما الموت الذي كنى عنه بعدة مسميات دلالة على عميق تضرره النفسي (يد الدهر، الأجداث، قبورهم)، ويواصل في بسط وضعه النفسي المتأزم للمتلقي، حتى يحس بحالته، وقد نجح أمية في تصوير ذاته المكلومة (كثرة أشجاني، لهفي عليهم، فارقت حقا ...)، لينقل صورة الأم وعلاقته بها (أحنى، أبر)، ثم صورة الجنازة، والفراق المفاجئ، والحزن الرهيب المتمثل في بكاء النفس وحزنها الدائم، وهي صور متعاقبة أسهب فيها شاعرنا قرابة (20) بيتا، نذكر منها (من الطويل): (1)

يُهيّجُ لي الأحْـزَانَ كُـلٌّ فَـلا أَرى ... سوىَ مُوجعٍ لِي بِأذْكَـارِك مُـؤلِمِ
أنُـوحُ لتغريـدِ الحَمَـائمِ بالضُـحَى ... وَأبكِـي للمـعِ البَـارق المُتَبسـمِ
وَأُرسلُ طَرفًـا لا يَـراكِ فَـانْطَوي ... علَى كَبـدٍ حَـرَى وَقَلـبٍ مُكلّـمِ
فَلا بَرحَـت لِـي عَبـرَةٌ مَسْـتَهلَة ... متَى تَمرهَا نَـارُ الصَـبابَةِ تُـنهمِ

فهذه الصور المتلاحقة المنسجمة في وحدة تعبيرية جاءت في قالب بلاغي مذهل يستعين بمظاهر الطبيعة، فينزاح بها من هيئتها المفرحة إلى الحزينة، فهي في عينه باكية حزينة على فقد والدته (أنوح لتغريد الحمام، أبكي للمع البروق، اشتكى فقد الصباح، الدهر مظلم، نار الصبابة)، وهذا تشخيص لنفسيته التي تصارع الأحزان والآلام، وبذلك يعمل الشاعر على وحدة الصورة الكلية ليقدمها للقارئ في لمحات عديدة حتي يمررها ببطئ ويقع التأثير على القارئ .

لينتقل أمية إلى صورة جزئية أخرى، وهي جدلية الحياة والموت، وحياة الدنيا وظلمة القبور، وحتمية سقيا الناس من كأس الموت، رابطا هذه الصور بوالدته التي لا ينفك عن ذكرها سواء بالتصريح أو الكنايات، قال (من الطويل)):(2)

مَضَتْ مثلَما يمضي الغَمـامُ وخَلفَـت ... ثَناءً مَتَـى يَسْتَنشِـهِ الـرّوضُ يَفعَـمِ
مُنَزّهَـةً عَـنْ كُـلّ عَـابٍ وَمَطْعَـنٍ ... مُبَـرَّأةٌ مِـنْ كُـلّ حُـوبٍ وَمَـأثَمِ

---

(1) الديوان، ص 58. كلٌّ: بضم الكاف أي كل شيء، ويمكن أن تكون بفتح الكاف أي الحادث والمصيبة.

(2) الديوان، ص 58.

وَلَوْ أننّــي خُيّــرتُ قلــتُ لمُهجتِــي   رُدي قَبلهَا حَــوضَ الــرّدى وتقَــدمِي
هُو الموتُ لن يُنجِي الفتَى منهُ مهربُ   ولـــو رَام أســبابَ الســماءِ بســلمِ

ويختم القصيدة بصور تبين تقوى والدته وطيبتها وجودها وكرمها معه ومع الناس، قال (من الطويل):(1)

وَلَمْ تقطَعِي اللّيــلَ التّمَــامَ تهَجُــدًا   بترتيــلِ آيَــاتِ الكتَــابِ المُعَظَــمِ
وكمْ صُمتِ إذ لَفْح الســمُومُ جَهــنّم   لعَلــكِ أن تُــوقِي سُــمُومَ جَهــنّمِ
وكمْ قمتِ والأجْفَــانُ حولَــكِ هُجــدًا   وَجفنُكِ حتَى الصبحِ غَيــرَ مُهَــوّمِ

وبعد هذه المقاربة للقصيدة تبين أنها توفرت على الوحدة الفنية، واشتملت على صور متناسقة وأحداث مترابطة، تشخص واقعة حقيقية، وتكشف عن عواطف صادقة، ومشاعر أمومة حية من ابن مكلوم على أم مفقودة، وقد نجح أمية في نقل الموقف بجزئياته وتفاصيله رغم صعوبته، واستطاع أن يعرضه في صورة موحدة متكونة من صور متعددة ذات تناسق وتسلسل منطقي مؤثر في المتلقي إلى حد بعيد .

وقد استطاع أمية أن يُفعّل الوحدة والترابط بين الصورة والفكرة، ويخلق حيوية في صوره ضمن حركتها الداخلية مع الأفكار، إذ :« لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وحيوية الصور وعضويتها لا ترجع إلى الفكر داخل القصيدة، والطبيعة الخارجية صارت أفكارا ذاتية، وبالتقاء الداخل والخارج في نقطة– هي بلا شك – منبع تلك الحركة الداخلية تربط ما بين الصور الجزئية التي تتعاون في القصيدة، وفي أية قصيدة للشاعر نفسه محدثة الأثر الذي يهدف إليه»(2) .

وهكذا أسهمت الصورة الشعرية في إعطاء الخطاب الشعري بعده الدلالي، الذي عمل خيال أمية الفني عمله في التحليق به في عوالم الجمال والإبداع. فكانت الأساس المكين في المستوى الدلالي، بل في شعره كله، بما تضمنته من تخييل، فهي الوعاء الذي صبت فيه العناصر الشعرية التي تدخل في تركيب الشعر من تشبيه، واستعارة وكناية، ولما كان للتخييل هذا الدور الفعال في عملية الإبلاغ الإبداعي، فقد لجأ إليه

(1) الديوان، ص 59.

(2) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، ص 109.

أمية بشكل عمدي قاصدا إحداث نوع من الإثارة النفسية العاطفية على المتلقي بما تقدمه صوره التخييلية من إيحاءات ودلالات.

والحديث عن الصورة الشعرية في شعر أمية له علاقة وطيدة جدا بالمعجم الشعري، فهي تعتمد على عدد مهم من الألفاظ، حسب طريقة توزيعها في ترديد الكلام بأشكاله المختلفة أثناء الفعل الكلامي؛ لأن الكلام أسلوب شخصي، وهو بمثابة مرآة عاكسة للشخص ولنفسيته.

وقد كشفت دراسة الصورة الشعرية، -بالإضافة إلى ما تقدم من معاني ودلالات على صعيد المستويين الإيقاعي والتركيبي- الثراء اللغوي والتنويع في الحقول الدلالية في شعر أمية، وخاصة حقل الألفاظ الدالة على (الألم والمعاناة، والحب والهجر، والرحيل، والطبيعة، والأمكنة ...)، وهي في مجملها تبرز حركة الصراع النفسي للذات الشاعرة، من خلال توظيف تلك الكلمات المتشابهة دلاليا، وهي في الغالب دلالات لم تخرج عن معناها المعجمي.

وقد درجت أغلب الدراسات التي تعرضت إلى المعاجم الشعرية في إطار الدرس الأسلوبي، إلى تقصي المفردات المتواترة والمكررة في النص الشعري، ثم يتم تجميع المتشاكل منها دلاليا في مجموعات، تتباين المجموعة الواحدة عن الأخرى باختلاف الحقول الدلالية، فتكون محصلة الإحصاء والتجميع مجاميع شعرية(1). متباينة حسب الموضوعات، والهدف من إحصاء الوحدات المعجمية هو تحديد المكونات الدلالية الأساسية للعمل، وقد وجهت لهذه الطريقة انتقادات لاذعة، لأنها تعزل الكلمة عن البناء السياقي للنص، وتتعامل معها بوصفها وحدة شيئية مستقلة، بعيدة عن علاقاتها مع ما قبلها وما بعدها(2).

فإيراد المفردة في السياق التركيبي الذي تشغله يعيّن دلالتها التي تنتجها فيه، ويضبطها بخلاف تجريدها منه، ذلك « أنّ البنية اللغوية في الشعر لا تتحدد بالكلمات،

(1) ينظر : مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني –الرؤيا والتشكيل–، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2011، ص 345.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–، ص 59.

بل بالصيغ، وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعالياتها الوظيفية موسيقيا ودلاليا، فإحصاء قوالب الطوب المتخلف عن هدم المعبد لا يعطينا سوى فكرة ضئيلة عما أقيم فيه من شعائر وصلوات »[1].

والأسلوبية من الناحية الدلالية تتجه إلى دراسة هذه الألفاظ بوصفها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك في الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة [2].

وهذا ما وقفت عليه في شعر أمية، حيث يستند تشكيل الخطاب الشعري عنده على التحام الألفاظ فيما بينها داخل البنية الكلية للخطاب، لتدخل ضمنها في علاقات تجاور مع بعضها مؤدية بذلك وظيفتين :

الأولى تمييزية: على مستوى "محور الاستبدال" على اعتبار حضورها من ضمن جملة خيارات لسانية أخرى.

الثانية تعبيرية: على مستوى " محور التراكيب" بما تؤديه من معنى (المفهوم العام) نتيجة العلاقات الجوارية التي تربطها بما قبلها وبعدها من وحدات.

ونحسب أن ما تقدم من دراسة لمعاني ودلالات الألفاظ الشعرية على المستويات الثلاثة المتقدمة كان كافيا – إلى حد ما – لكشف المعجم الشعري عند أمية.

هكذا تبدت لي أسلوبية الخطاب الشعري في مستوياتها المختلفة من خلال تطبيقاتها في ديوان أمية.

---

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1 ، 1995، ص 45.

(2) ينظر : محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 207.

خاتمة

بعد هذه الدراسة التي خصت ديوان أمية بن عبد العزيز الأندلسي بالقراءة والتحليل، رغبة في اكتشاف الخصائص المميزة لخطابه الشعري، من خلال تناول نصوصه الشعرية بالدراسة والتحليل، وتحديد الأساليب التي انتشرت بشكل كبير فيه، وأصبحت تشكل ظاهرة أسلوبية بارزة في شعره، ومن خلال استقراء الدلالات الإيقاعية والتركيبية والدلالية بهدف فهم طبيعتها، والوقوف على جوانب مهمة من خصائصها وسماتها الأسلوبية، توصل البحث في ختامه إلى نتائج تتعلق بما حاول سبر أغواره، والكشف عنه، وإثباته، مما يرتبط بأسلوبية الخطاب الشعري عند أمية، وهذه النتائج متعددة تعدد مستويات الدراسة الأسلوبية، وقد قمت بتوزيعها على خمسة أقسام منفصلة، أذكرها فيما يأتي:

يتعلق **الأول** منها بالمفهومات والأبعاد النظرية التي انطلق منها البحث، من حيث ماهية الأسلوب والأسلوبية، والاتجاهات التي عالجت ذلك.

ويتعلق **الثاني** بالخصائص الأسلوبية للخطاب الشعري لأمية وتجربته الشعرية.

أما **الثالث** فيضم جملة الخصائص الإيقاعية ذات النزعة الأسلوبية للخطاب الشعري لأمية، التي أدت إلى تحقيق التلوين الإيقاعي في خطابه.

أما **الرابع** فيجمع سمات البنية التركيبية لخطاب أمية، من حيث بنائها وعلاقاتها وروابطها، على مستوى البنيتين النحوية والصرفية.

ويظهر **الأخير** ما تميزت به الصورة الشعرية باعتبارها المكون الدلالي المهيمن في خطاب أمية.

القسم الأول :

- يمكن تعريف الأسلوب بأنه طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغوية التي لا تنشأ من فراغ، وإنما نتيجة لعملية إبداعية مستمرة تبدأ في ذهنه، وتظل مستمرة طيلة فترة الإبداع، وتنتهي بانتهاء النص الأدبي، والتي تترك أثرها على المتلقي.

- يتضح من خلال الرؤى النقدية التراثية التي قدمت لتعريف الأسلوب، أن مفهومه يرتبط بمفهوم النظم؛ من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها، والنظم عند

هؤلاء النقاد يتحقق عن طريق إدراك المعاني النحوية، واستثمار هذا الإدراك في حسن الاختيار والتأليف.

- شاع في الدراسات الغربية أن الأسلوب اختيار **(Choice)**، واعتبر حدا فاصلا بين اللغة الفنية، واللغة العادية، فالكلام لا يمكن أن يكتسب صفة الأسلوبية إلا إذا تحققت فيه جملة من الظواهر التعبيرية التي يختارها المبدع، وفق علاقات مخصوصة.

- الاختيار يمثل الطاقة الإبداعية للمبدع، التي تتجسد وتتفاعل في نسيج متكامل تنصهر فيه المكونات الأساسية للنص الإبداعي، مما يجعل منه عملية واعية مقصودة؛ لأنها لا تعني فقط اختيار الكلمات من المعجم، بقدر ما تتصل أيضا بعملية التركيب وتشكيل النسق والسياق للدلالة على مضمون الرسالة.

- الأسلوب أيضا انحراف **(Deviation)** عن المعيار الموجود، أو خروج عن القاعدة اللغوية وكان لهذا المصطلح حضور في تراثنا العربي، عرف باسم العدول.

- الأسلوبية لها تعريفات عدة قد تختلف تعبيرا وتفصيلا، لكنها تلتقي عند قضية جوهرية واحدة، وهي أنها تتعلق بظواهر الكلام وأثرها على المتلقي وعلى هذا، فإن الأسلوبية تتحدد بوصفها علما يتناول الظاهرة الأدبية بالبحث في مكوناتها اللغوية وخصائصها النوعية، وفي شروطها التي تمكنها من إنجاز وظيفتها المزدوجة، إبلاغا وتأثيرا.

- المطلع على الدراسات العربية المعاصرة يقر بجهود الباحثين الذين حاولوا تأصيل الأسلوبية في الدراسات النقدية الحديثة، وقد توزعت جهودهم ومحاولاتهم بين النظرية والتطبيق، وهي تعبير عن أهم الإنجازات التي احتفى بها هذا الميدان المعرفي.

- تعددت مفاهيم مصطلح الخطاب في الدراسات الغربية، بتعدد تصورات المهتمين به، وهي تصورات متمايزة عن بعضها، ومتكاملة في الوقت ذاته.

- كما تعددت المقاربات التي تناولت مفهوم الخطاب الأدبي في التنظير النقدي العربي، ومن خلال الوقوف على أهمها تبين تنوع مفاهيم هذا المصطلح بتنوع اتجاهات النقاد.

- يهدف التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري إلى الكشف عن القوانين الداخلية والخارجية في نظام الخطاب، ويحاول فهم عناصره ومكوناته ودلالاته.

- تجتمع في الخطاب الشعري عدة عناصر تتداخل لتؤسس شاعريته، وتؤكد تميزه وأهمها الإيقاع واللغة، والصورة الشعرية، وذلك أن الخطاب الشعري هو خطاب باللغة يقدم في بنية موسيقية إيقاعية، تكشف صورا شعرية هي عماد البناء الشعري.

القسم الثاني :

- تتميز التجربة الشعرية لأمية بقيمتها الفكرية والجمالية والشعورية، وقد ترك ديوانا ضم شتات أشعاره وأوابد نظمه، تناول فيه جميع الأغراض الشعرية القديمة المعروفة من مدح وهجاء، وغزل، ووصف، ورثاء. وقد غلبت الوصفيات على بقية شعره، وهي نزعة اتصف بها شعراء الأندلس بوصف عام.

- شعره من النوع المتين التراكيب، المشرق في الديباجة والمعنى، يتضح فيه أن أمية نهل من الشعر العربي في عصوره الجاهلية والإسلامية، كما نهل من الشعر العباسي، وذلك جليّ في لغته التي تتصف بالجزالة في أكثر موضوعاتها، وتميل إلى الشكل التقليدي القديم، كما يظهر فيها بعض التصنع الذي لا يبلغ حدّ التكلف، وهي في مفرداتها سهلة غالبا، شاعرية واضحة بفضل تميز ألفاظها، وحسن اختيار تراكيبها، إلا في بعض قصائد الوصف والمدح فنصادف لغة جزلة يصعب على القارئ فهم مفرداتها إلا بالاستعانة بالشرح.

- وظف أمية ألفاظا قديمة من الشعر الجاهلي والإسلامي، وبخاصة في أغراض المدح ووصف المعارك، كما استخدم ألفاظا من الشعر العباسي ومعانيه وصوره، عند تناوله أغراض الغزل والوصف والحنين.

– اهتم أمية بالوزن كثيرا، وكانت الأوزان الأكثر استعمالا في ديوانه هي البحور الرحبة المتميزة بالفخامة والطول، مثل الطويل، والكامل، والبسيط، وهي المفضلة –كذلك– في الشعر القديم الذي كان القدوة بالنسبة للشعراء الأندلسيين، ونلحظ أنه كان يحاول تلبية مقتضيات الغناء، وبيئات المجون، ومجالس الرقص واللهو، بانتقاء الكلمات والمعاني الحضرية والموسيقية الخفيفة، والمعاني التي تحتفي بها تلك الفئات من المجتمع والتي كانت منتشرة في الأندلس.

– وفق أمية في اختيار موسيقاه المناسبة لموضوعاته الشعرية، من ذلك انتقاؤه لبعض الأوزان الخفيفة تلبية لأغراض الغناء، كما أفرط في استعمال البحور الرحبة عند تعبيره عن الوجد والحنين والرثاء والمدح.

– حافظ أمية على بنية القصيدة الأندلسية، وهي نفسها البنية التقليدية المكونة من غزل يأتي بعده وصف ثم ينتهي إلى المدح، وبنية الأغراض الأخرى تتشابه غالبا مع هذا النموذج، مع استبدال أحد المكونات بما يناسب الموضوع، لأنه لا يوجد قالب مميز لكل غرض، وقد تم استعمال هذا النموذج البنائي في الديوان بوضوح.

القسم الثالث :

– يستمد الشعر مادة صياغته من اللغة ذاتها، والوحدات اللغوية التي تشكل مادة الشاعر، تستمد قيمتها العروضية من انتظامها الموسيقي الذي يتحقق من خلال الوحدات الصوتية التي تشكل الأنظمة الإيقاعية للقصيدة، وعملها مزدوج فهي تخلق بناءها الإيقاعي من ناحية، وتؤثر كل واحدة في الأخرى من ناحية ثانية. أي أن تجاور الوحدات الصوتية، وتجاور الكلمات، يؤثر في تحديد قيمتها الإيقاعية ابتداء من أصغر وحدة صوتية، مرورا بالكلمة، فالبيت الشعري، ومن ثم الإيقاع الكلي للقصيدة.

– الإيقاع هو حيوية الأصوات الباطنية التي لا تخضع للتقطيع العروضي، فهو أعقد من الوزن، لأن الإيقاع يتغير بتغير اللغة والألفاظ المستخدمة، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ المعتمدة فيه، بل يحافظ على تركيبته الوزنية، وبهذا يمنح الإيقاع للشاعر إذا اضطر حرية الخروج عن القوالب الهندسية الموضوعة للأوزان.

- تظهر العلاقة بين الوزن والإيقاع باستحالة دراستهما منفصلين أحدهما عن الآخر؛ لأن دراسة الإيقاع وحده دون الوزن لن تفي، كما أن دراسة الوزن وحده دون الإيقاع تحصرنا في دراسة العروض التقليدي الذي لا يظهر خصوصية النص، أو مظاهر التميز فيه.

- الوزن قياسا إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة، يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان هناك بحر واحد قابل لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية.

- وفق أمية في اختيار الأوزان الشعرية، لما لها من دور مهم في نقل انفعالاته وموسيقاه، موحيا بها، متفاعلا معها، ومؤديا دوره في محاولة المزاوجة بين الشكل والمضمون، لتوصيل الرسالة الشعرية بطريقة جذابة إلى المتلقي، حيث استطاع أن يوصل من خلالها معانيه وأحاسيسه ومشاعره الوجدانية في سياق لفظي تنتظم فيه الحركات والسكنات عبر التفعيلات الطويلة، فضلا عن ذلك التناسق الدلالي، والتناغم الموسيقي للمقطوعات.

- القافية المطلقة تعطي أمواجا مديدة من الموسيقى، كما أنها أوضح في السمع وأشدّ أسرا للأذن، لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده، تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرف مد وشعر أمية –في معظمه– ذو قافية مطلقة تبعث في الأبيات جرسا يوحي بانطلاقها من أعماق قلب الشاعر، وبذلك يزداد تأثيرها على المتلقي، وهي ليست عنصرا موسيقيا فحسب، بل هي روح الشاعر، وبعض فؤاده، ومستودع مخزونه الفكري والعاطفي.

- الهندسة الإيقاعية ضرورة جمالية تعزز جمالية الخطاب، وشرط يمنع اللغة من التقهقر نحو النثرية، وهي فعالية بنيوية تتآزر فيها عناصر متباينة فتتجاوز الوظيفة الموسيقية البحتة ،إلى نوع من التعالق المتشابك الذي يولد فضاء مفتوحا.

- لقد أدرك أمية أن القصيدة العمودية لها هندسة بناء مغايرة، فكثف حضور المظاهر الإيقاعية التي تقوم على التلاعب بهندسة الأبيات، وأهمها التصريع، والتصدير، والتدوير، والتطريز، والإزدواج الصوتي، والقافية الداخلية الملتزمة، وقد عكست في مجملها التلاؤم الموسيقي بين البنى الداخلية والخارجية على السواء، وفق منظومة من الحركات الإيقاعية المتناغمة والمتناوبة، لخلق الحيوية والخصوبة في خطابه.

- المظاهر الإيقاعية المكملة لتشكيل الخطاب الشعري، لها دورها البنائي وأثرها الوجداني في الخطاب، وهي مظاهر تعطي قيمة للمد الموسيقي الذي يستغرق الحواس، ويثير النشوة في النفس، فتظهر الإحساس العميق بأسرار الحروف، والألفاظ والتراكيب. وتوضح حرص الشاعر على العبارة الموزونة، واللفظة الموحية، والدلالات التي تتخذ نسقا متآلفا وتتجاوب مع مظاهر الحياة.

- لم يكن أمية في تشكيله البديعي شاعر صنعة أو تكلف، إنما احتوى شعره على محسنات بديعية جاءت في عفوية لاستكمال الإطار الفني للموسيقى الشعرية، من خلال التكامل التداخلي بين المفردات على المستويين الإيقاعي والدلالي. وقد شكلت الأنماط البديعية (التماثل والتشاكل)، (التخالف والتقابل)، (التقسيم والتوازن)، رافدا إيقاعيا أعطى نغما وتناظرا موسيقيين، وحقق انسجاما وتناسقا وتناسبا في الحركات والسكنات والوزن.

- وظف أمية التكرار في خطابه بشكل كبير لإغناء إيقاع القافية والوزن، ومحاولة التوفيق بين المعنى والصوت، بل حاول جعل الصوت مصدر إغناء للمعنى، وقد عكس التكرار تجربة أمية الإنفعالية المودعة في ديوانه، وأفصح عنها في صوره الشعرية من خلال التنقل بين التكرار الصوتي، واللفظي، والصيغي.

القسم الرابع :

- التراكيب النحوية بوضعيها (الأصلي) أو (المجازي) تخضع لقوانين النحو؛ إذ لا يمكن أن يمتاز التركيب بالإبداع من دون أن يخضع لقواعد اللغة المعيارية وثوابتها، لأن تغيير مواقع الكلمات بطريقة عشوائية لا يخدم المعنى ويفسد التركيب.

ومن هنا وجب التفريق بين الاختيار الذي يخدم التركيب، ونستدل منه على الأغراض والاختيار الذي يحيد عن معيارية التركيب النحوي ويخل بترتيبه.

– دراسة التراكيب تستند إلى البحث عن القيم التعبيرية أو السمات الأسلوبية؛ لأن التركيب النحوي متى ما افتقد سماته الأسلوبية افتقد قيمته، وضاعت هياكله اللغوية.

– يعد التركيب النحوي المتمثل في الجملة، البنية اللغوية التي تحمل الدلالات العديدة، والعلامات التعبيرية الناشئة عن التفاعل اللغوي الذي يتجاوز اللفظ المفرد، ليتناول علاقات الترابط التي تشد أطراف النسيج اللغوي.

– تواترت الجملة الفعلية على نحو كبير في شعر أمية، وأسهمت في بناء النص والتأثير على مجرى الخطاب السائد في القصيدة، وذلك بما تتيحه للشاعر من الاختيارات المتعددة في الصور التي يمتلكها، وفي الغالب اتخذت دورا استهلاليا مما حقق لها محورية رئيسة في تحريك الدلالة، ليتجلى فيها الدفق الهائل من الحركية والدينامية، وهكذا تكون الجمل الفعلية عاملا شعريا يتضمن بالإضافة إلى معناه قيمة تعبيرية تتجاوزه بوصفها ناجمة عن العلاقات القائمة بين الأفعال ومعناها وحركتها.

– وردت الجملة الاسمية في شعر أمية على أنماط وصور متنوعة، مشكلة بنية فنية بلاغية، فأحيانا ترد على التركيب المعتاد، فيتم الارتباط بين المسند إليه والمسند بقرينة الإسناد، وفي مرات كان أمية يعتمد المخالفة في الترتيب، ليخرج بدلالات مقصودة تحقق فاعلية الخطاب التي تكمن في فاعلية جمله.

– وظف أمية المفردات في خطابه الشعري بشكل فني جمالي، منح لغته قيمة فنية شعرية، وقد لجأ في ذلك لوسائل متعددة لإضفاء المسحة الشعرية على لغته، من خلال الانزياح عن التركيبة اللغوية المألوفة للدخول في شعرية اللغة.

– التقديم والتأخير يمثل عاملا مهما في إغناء اللغة الشعرية، والتحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، وله أثر كبير على الدلالة، إذ تعمد القرائن المعطاة على فتح مغاليق النص، وإيجاد دلالة جديدة تكسب النص روحا جديدة

وتصويرا فنيا وإبداعا متميزا يبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب بغية الوصول إلى الدلالة الكامنة وراء الانزياح.

– حققت ظاهرة الحذف الفني التي لها جماليتها الخاصة حضورا في الخطاب الشعري لأمية، وأثرا مميزا في بناء الشكل الفني فيه، حيث تمكن من صياغة الأساليب الشعرية، صياغة يخرق فيها النظام اللغوي خرقا محمودا على مستوى الإبداع الشعري الذي لا تستطيع اللغة المحصنة بكل جزئيات القواعد اللغوية والنحوية والصرفية التعبير عنه.

– أدرك أمية أن المعاني النحوية تتوقف بشكل أساسي على القيم الصرفية، فنوع في أبنية الأفعال التي وردت بشكل مكثف أسهم في الكشف عن الدلالات والأبعاد الواردة في خطابه، كما كثف الحضور الفعلي للمشتقات، لتوصيل الرسالة الشعرية بطريقة جذابة إلى المتلقي، لتصل من خلالها معانيه، وأحاسيسه ومشاعره، في سياق لفظي يتميز بالتناسق الدلالي، والتناغم الموسيقي.

– صاغ أمية الجمل الخبرية والإنشائية في خطابه مستفيدا من مختلف الأدوات البلاغية، والتراكيب النحوية التي تتأسس أبنيتها على شكل علائقي متدفق بالإشعاع، نابض بالحركة، للسمو بخطابه إلى الجمال الفني، والإحاطة بأكبر قدر بالمتلقي، واستثارة حاسة الإنصات لديه، خاصة وأن نصوصه الشعرية كانت تلقى في المجالس، فكان يحرص على تحفيز المتلقي بهذا التنويع.

– أساليب الإنشاء الطلبي من أوفر أساليب الكلام معاني، وأوسعها تصرفا، وأكثرها ورودا في مواقف الانفعال، وقد أسهمت في تنويع دلالة الخطاب الأدبي من خلال توظيف الأدوات توظيفا فعالا ومتنوعا يغني التجربة.

القسم الخامس :

– تأسس مفهوم الصورة الشعرية عند القدماء على مقولة الجاحظ، الذي أراد من لفظ التصوير الشكل الذي تتجسد فيه المعاني؛ بمعنى انتقال المعنى من المحسوس المادي إلى الذهني المتصور، وتطور المصطلح أكثر مع عبد القاهر الجرجاني؛ حيث

انتقل فيه معنى التصوير من المحسوس إلى مصطلح نقدي يهتم بالأشكال التي تأتي فيها المعاني عن طريق الألفاظ.

- الصورة محصلة دلالية لبنية الخطاب، وترجمة لعواطف وأحاسيس الشاعر ترتبط بجوهر التجربة ورقي الصورة مؤشر صادق على قدرة الخطاب الشعري على التأثير في المتلقي، ولغة الشعر كلما نأت عن السطحية وكثفت الدلالة بشحن المفردات ورسم الصور كلما اقتربت من الجمال الفني ولامست جوهر الشعرية.

- اللغة الشعرية هي أهم عناصر المادة التي تدخل في تكوين الصورة في الفن الشعري، وهي التي تؤدي الوظائف الانفعالية والتأثيرية والجمالية للوحة الشعرية، وتمنحها قيمتها، وقد وظفها أمية في صوره أفضل تصوير.

- تكتنز اللغة الشعرية بالمجاز؛ لأنه أهم أداة للتعبير يضطلع بوظيفة تقريب الفكرة من المتلقي بواسطة التشبيهات والاستعارات والكنايات.

- يبدو أن لغة الشعر هي لغة تصويرية تعتمد على إيحاءات الألفاظ، لأنها رموز حدسية وإيحائية تستفز الحواس، وتدعونا للدخول إلى فضاءات جديدة لا متناهية المعاني، وهي صور تمثل معاني مستقرة في الذهن عن واقع أو خيال يعكسان نفسية الشاعر، وتمنحه القدرة على إخراج المعنى المألوف في صورة جديدة غير مألوفة.

- الخيال من المكونات البنيوية الأساسية في الخطاب الشعري، والصورة هي وسيلة الخيال التي يمارس بها حضوره وفعاليته.

- لا تبتعد صيغ المحاكاة الدلالية والنفسية التي تظهرها التشكيلات الشعرية اللونية في شعر أمية، عما يقدمه فن التصوير عند استخدام الألوان المتضادة، فالإشارة اللغوية التي تمنحها الألوان للفنان (الشاعر)، والفاعلية التي تبدعها في تشكيل لوحته (صورته الشعرية)، والأثر النفسي أو المعنوي الذي تغذى به طاقة اللوحة (الصورة الشعرية) يجعلها من أهم العناصر المعتمدة في تكوين النص الشعري، وبناء مشاهده التصويرية.

– اعتمد أمية في بناء صوره على الأدوات البلاغية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والطباق والمقابلة، وغيرها من المقومات البلاغية الأخرى، إلا أنه تمكن من أن يبدع تنويعات كثيرة من حيث الشكل والموضوع، وحتى من حيث الحضور الانفعالي النفسي، وكذا من حيث تفاعل عناصر الصورة الشعرية.

– سعى أمية إلى التجسيم من خلال تقديم المشبه به في صور حسية، فشكل بذلك صورا بصرية وسمعية وشمية ... وقد استعان في ذلك بعناصر الطبيعة ومظاهرها للتعبير عن المعاني والمشاعر والأحاسيس، فكانت هذه الأخيرة مادة خام لبناء الصورة وصياغة التجربة.

– وظف الشاعر الاستعارة للتعبير عن مختلف المعاني والمشاعر، وأتاحت له امكانات واسعة لعرض تجربته الشعرية، وإبرازها في صور حية غنية بالخيال والإبداع، وقد سعى إلى تقديم المعنى في صور حسية يتداخل فيها عالم الأفكار بعالم المحسوسات، وذلك وفق الصياغة التي يريدها، واستطاع عن طريق الإستعارة التشخيصية خلع الحياة الإنسانية على الأشياء والأفكار والعواطف، وتقديمها في صور نابضة بالحياة مفعمة بالحركة، كما سعى إلى تقديم المعاني المجردة في صور مادية قصد تقريبها من ذهن المتلقي.

–حقق أمية الشعرية في صورته، ومنحها جمالية خاصة من خلال عنايته بالمستويات المتعددة لتشكيلاته الفنية، على صعيد الإيقاع والتركيب والصورة والدلالة التي بنيت على المشاكلة والاختلاف بديعيا، والانزياح عن المألوف لغويا.

وقد توصل البحث من خلال المعالجة الأسلوبية للمستويات اللّغوية (الإيقاعي والتركيبي والدلالي)، إلى أن موطن الأسلوبية في الخطاب الشعري لأمية يكمن في تصاهر العناصر المكونة لتشكيلاته الفنية على صعيد الإيقاع والتركيب والدلالة، وتماهيها في بناء لغوي متكامل عبر عن تشكيلها الفني. وأن شعر أمية هو جزء مهم من الثقافة العربية في تراثنا القديم، وهو يشكل انعكاسا بصور شتى في النتاج الشعري، ويظل في لغته أقرب إلى الفطرة السليمة وأصدق تمثيل لها.

وفي الأخير ليس لي إلا أن أقول: إنني قد حاولت التعريف بالشاعر وبخطابه الشعري، باعتباره جزء من تراث الأندلس الذي لا يزال البحث فيه بكرا رغم ما يشهده من دراسات، وكل رجائي أن يكون هذا العمل لبنة من اللبنات التي تهدف إلى المساهمة في التعريف بتراثنا، وتسهم ولو بقسط بسيط في التنقيب عن هذا التراث، الذي يظل أحوج ما يكون إلى أن تتوجه إليه العناية، وتسبغ عليه الرعاية.

والله الهادي والموفق لسواء السبيل

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

أولا -المصادر :

1. ابن أبي أصيبعة موفق الدين أبو العباس أحمد بن القاسم بن خليفة الخزرجي، عيون الأنباء في طبقات الأدباء، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1957.
2. الاستراباذي رضى الدين محمد بن الحسن، شرح الكافية في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1415هـ- 1995م.
3. الأصفهاني العماد أبو عبد الله محمد بن حامد، خريدة القصر، قسم المغرب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1966.
4. أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت الأندلسي، الديوان، تحقيق : عبد الله محمد الهوني، دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ-1990م.
5. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق : عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، د ط، 1966.
6. الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمان، أسرار البلاغة، تعليق : محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط1، 1991.
7. ، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق : محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1420هـ - 1999م.
8. ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق : مازن المبارك، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1987.
9. ، سر صناعة الإعراب، تحقيق : حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، د ط، 1985.
10. ، المنصف في شرح كتاب التعريف، تحقيق : إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، القاهرة، 1945.
11. الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني، الديوان، جمع وتحقيق محمد المرزوقي، دار الكتب، تونس، 1974.
12. الحموي شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت، معجم الأدباء، نشر دار المأمون، مصر، الجامعة المصرية، 1951.

13. الخطابي أبو سليمان محمد بن محمد إبراهيم، بيان إعجاز القرآن، تحقيق : محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، د ت.
14. ابن خلدون عبد الرحمان بن محمد، المقدمة، تحقيق : علي عبد الواحد وافي، دار العودة، بيروت، 1962.
15. ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972.
16. الزجاجي أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق، الإيضاح في علل النحو، تحقيق : زكي المبارك، مكتبة دار العروبة، القاهرة، 1959.
17. الزمخشري أبو القاسم جار الله، المفصل في علم اللغة، مراجعة وتعليق : محمد عز الدين السعيدي، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ-1950م.
18. السكاكي أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق : عبد المجيد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.
19. سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، د ت.
20. ابن سيده علي بن إسماعيل، المخصص، تحقيق : لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، د ط، د ت.
21. السيوطي جلال الدين عبد الرحمان، الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق : عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1406هـ-1985م.
22. عبد الله محمد الهوني، أمية بن أبي الصلت الأندلسي-عصره وحياته وشعره-، دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991.
23. العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى الباني الحلبي، القاهرة، مصر، ط2، 1971.
24. ابن عقيل عبد الله بن عبد الرحمان بن محمد القريشي، شرح على ألفية ابن مالك، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، ط 16، 1979.

25. العلوي يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق : محمد عبد السلام شاهين، دار الكتـــب العلميـــة، بيـــروت، لبنـــان، ط 1، 1995.

26. الفيروزبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة الرســالة، بيــروت، لبنان، ط 02، 1987.

27. ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري، تأويل مشكل القرآن، نشر وتحقيق السيد: أحمد صقر، القاهرة، 1954.

28. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق : محمد عبد المنعم خفــاجي، دار الكــلات الأزهريـــة، القاهرة، ط1، 1980.

29. القرطاجني أبو الحسن حازم بن محمد، منهاج البلغاء وسراج الأدبـــاء، تحقيـــق: محمـــد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

30. القزويني جلال الدين أبو عبد الله محمد، الإيضاح في علوم البلاغة، راجعه: عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، ط3 ، د ت.

31. المرادي الحسن بن قاسم، الجني الداني في حروف المعاني، تحقيق : فخر الـــدين قبـــاوة، الدار العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1992.

32. ابن المعتز عبد الله، البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعـــة مصـــطفى البـــاني الحلبي، القاهرة، مصر، 1945.

33. المقري أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: محمـــد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، مصر، 1949.

34. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق وتعليـــق: عـــامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلميـــة، بيـــروت، لبنـــان، ط01، 1424هـ - 2003م.

35. ابن هشام أبو محمد عبد الله جمال الدين الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط1، 1419هـ - 1999م.

36. ابن يعيش موفق الدين بن علي، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د ت .

ثانيا- المراجع العربية :

37. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط1، 1418هـ-1997م.

38. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط4، 1971.

39. ، موسيقى الشعر، الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1981.

40. إبراهيم عبد الله أحمد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1996.

41. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1989.

42. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10، 1994.

43. ، الأسلوب -دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط07، 1396هـ- 1976م.

44. أحمد الطريسي أعراب، الرؤية والفن، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1986.

45. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1998.

46. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، لبنان، د ت .

47. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 01، 1989.

48. أحمد مطلوب – كامل حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط 01، 1982.

49. أحمد ويس، الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط1، 2003.

50. أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
51. ، مقدمة للشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.
52. أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية –دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج–، دار الحوار، سوريا، ط1، 2011.
53. البدراوي زهران، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 01، د ت.
54. بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، منشورات جامعة طرابلس، كلية التربية، ط 1، 1977.
55. بسام الساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، جدة، ط 1، 1984.
56. بسام قطوس، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دار الكندي، الأردن، ط 1، د ت.
57. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
58. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد–علم البيان–، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 03، 1984.
59. بلقاسم دفه، الجملة الإنشائية في ديوان محمد العيد آل خليفة –دراسة نحوية دلالية–، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2010.
60. ، بنية الجملة الطلبية ودلالتها في السور المدنية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2008.
61. ، في النحو العربي رؤية علمية في : المنهج، الفهم، التحليل، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، 2002.
62. تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1420هـ، 2000 م.
63. ، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 1418هـ – 1998م.
64. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ط1، 1984.

65. ثامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سـورية، ط1، 1973.
66. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العـرب، المركـز الثقـافي العربي، بيروت، ط 3، 1992.
67. ، مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط2، 1982.
68. جعفر دك الباب، نحو نظرة جديدة إلى فقه اللغة، مطبعة الأهالي، مصر، 1987.
69. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبـداع الثقافيـة، الجزائر، د ط، 2003.
70. جميل علوش، التعجب : صيغه وأبنيته، أزمنة للنشـر والتوزيـع، عمـان، الأردن، ط1، 2000.
71. جوزيف ميشل شاريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسـات والنشـر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1984.
72. حازم كمال الدين، القافية –دراسة صوتية جديدة–، مكتبة الآداب، القـاهرة، 1418هـ– 1998م.
73. حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني هجري، دار صامد للنشـر والتوزيـع، ط1، 2003.
74. حسام البهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2004.
75. حسن الطبل، علم المعاني في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان، القاهرة، ط 2، 2004.
76. حسن ناظم، البنى الأسلوبية –دراسة في أنشودة المطر للسياب–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2002.
77. حسن نصار، القافية في العروض والآداب، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، مصـر، ط1، 2001.
78. حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، دار الثقافـة، القـاهرة، 1990.
79. ، موسيقى الشعر العربي –ظواهر التجديـد–، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب، مصر، 1989.

80. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، دار سرس للنشر، تونس، 1985.

81. حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

82. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء – دراسة بلاغية جمالية نقدية –، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

83. حفني محمد شرف، الصور البيانية، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، د ط، د ت.

84. حفيظة أرسلان شاسبوغ، الجملة الخبرية والجملة الطلبية، عالم الكتب، أربد، الأردن، ط1، 2004.

85. حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1988.

86. خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سبويه، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2003.

87. خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.

88. خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط01، 2001.

89. رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006.

90. راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008.

91. رجاء عيد، البحث الأسلوبي –معاصرة وتراث–، مطبعة الأطلس، القاهرة، مصر، د ط، 1993.

92. ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ت.

93. ، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 1985.

94. رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

95. رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض –دراسة أسلوبية–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998،

96. رمضان عبد الله، الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، مكتبة بستان المعرفة، الاسكندرية، ط 1، 2006.

97. ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذج إبداعها عند أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 01، 1982.

98. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط01، 1985.

99. ، في النص الأدبي دراسة إحصائية، النادي الأدبي بجدة، السعودية، 1990.

100. سعودي النواري، جدلية الحركة والسكون عند نزار قباني، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2003.

101. سعيد يقطين، الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1989.

102. سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، الأردن، ط1، 2003.

103. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة –في المعاني والبيان والبديع–، تحقيق : حسن نجار محمد، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 1999.

104. سيد البحراوي، البنية الإيقاعية في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1992.

105. شكري الطوانيسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة –دراسة في بلاغة النص–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.

106. شكري محمد عياد، اللغة والإبداع –مبادئ علم الأسلوب العربي–، انترناشيونال، مصر، ط 01، 1988.

107. ، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط 01، 1402 هـ– 1982 م.

108. شوقي ضيف، تيسرات لغوية، دار المعارف، القاهرة، د ت.

109. ، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، د ت .

110. شوقي علي الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميــري، مكتبــة الآداب، القــاهرة، مصر، د ط، 1996.
111. صابر عبد الدائم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1413 هـ - 1993م.
112. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1986.
113. صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986.
114. صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
115. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
116. ، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامــة، بغــداد، ط3، 1987.
117. ، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار توبقال للطباعــة، القــاهرة، مصــر، ط01، 1996.
118. ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القــاهرة، ط01، 1419هـــ- 1998م
119. ، علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصــري، القــاهرة، دار الكتــاب اللبناني، بيروت، ط01، 1428هـ-2008م.
120. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، منشورات الأيام، الجزائر، ط1، 1997.
121. عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف المصرية، القاهرة، ط9، د ت.
122. عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1984.
123. ، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، د ت، دط.
124. عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصور الفنية، المركز الثقافي الإسلامي، القاهرة، ط1، 1999.

125. ، الصورة الفنية معيارا نقديا –منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير–، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د ط، 1987.
126. عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمتخفي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 2005.
127. عبد الرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2005.
128. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب –نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977.
129. ، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994.
130. عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ت.
131. عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط 1، 1985.
132. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري–دراسة في النظرية والتطبيق–، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط 01، 1984.
133. ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك الدراسات الأدبية اللغوية، إربد، الأردن، ط 01، 1980.
134. عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال، المغرب، 1986.
135. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1978.
136. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع،ط 01، 1422هـ– 2000م .
137. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط 1، 1985.
138. ، المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
139. عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب – منذ نشأة النحو العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

140. عبد المالك مرتاض، السبع معلقات – مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها–، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1998.
141. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004.
142. عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط01، 1980.
143. ، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.
144. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
145. ، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1986.
146. عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005 .
147. علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1996.
148. علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، مصر، ط 01، 1981.
149. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري –دراسة في أصولها وتطورها–، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
150. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، 1969.
151. علي حداد ، الخطاب الآخر –مقاربة لأبجدية الأخر ناقدا–، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
152. علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
153. علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط 02، 1996.

154. ، الصورة الأدبية– تاريخ ونقد–، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
155. غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط2 ، 1995.
156. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.
157. فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم، بيروت، ط 1، 2000.
158. فايز الداية، جماليات الأسلوب –الصورة الفنية في الأدب العربي–، دار الفكر ، بيروت، لبنان، ط 02، 2003 .
159. فتح الله سليمان، الأسلوبية –مدخل نظري ودراسة تطبيقية–، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1428هـ –2008م
160. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث–دراسة في تحليل الخطاب–، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 1424هـ – 2003م .
161. فضل سالم العيسى، النزعة الانسانية في شعر الرابطة القلمية، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2006.
162. كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987.
163. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي–دراسات بنيوية في الشعر–، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
164. ، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
165. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط 01، 1970.
166. مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط01، 1974.
167. ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1984.
168. محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية –دراسة لغوية نحوية–، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د ط، د ت.

169. محمد أبو موسى، دلالات التراكيب –دراسة بلاغية–، مكتبة وهبة عابدين، ط 2، 1987.
170. محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، صيدا، بيروت، ط2، 2002.
171. محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1.
172. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1، 1981.
173. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1981.
174. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1410هـ، 1990م.
175. ، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار غريب، القاهرة، 2001.
176. ، بناء الجملة العربية، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط 1، 1996.
177. محمد خان، لغة القرآن الكريم، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2004.
178. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت.
179. محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الرسالة، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
180. محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، دار المقداد للطباعة، غزة، 1428هـ– 2007م.
181. ، الخطاب الشعري عند محمود درويش –دراسة أسلوبية–، مطبعة مقداد، غزة، ط 1، 1421هـ – 2000م.
182. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط 1، 1994.
183. محمد عبد المنعم خفاجي، في عروض الشعر العربي، مكتبة القاهرة، مصر، ط1 ، د.ت .
184. محمد عبد المنعم وعبد العزيز شرف، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط 01، 1412هـ–1992م.

185. محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر ط 01، 2001.
186. محمد فتيح، في التفكير اللغوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1989.
187. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب – مفاهيم وتطبيقات–، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط 1، 1426هـ.
188. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
189. ، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1984.
190. محمود أحمد نحلة، علم المعاني، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1990.
191. محمود اسماعيل صيني، تعلم الصرف بنفسك، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1408هـ–1988م.
192. محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي – شوقي أنموذجا–، مكتبة بستان المعرفة، مصر، 2007.
193. محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط 02، 1978.
194. مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني –الرؤيا والتشكيل–، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2011.
195. مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987.
196. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2005
197. مصطفى النحاس، أساليب النفي في العربية، جامعة الكويت، 1979.
198. مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، د ت.
199. مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار توبقال، القاهرة، ط 1، 1997.
200. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس بيروت لبنان، د ط، د ت.

201. معمر حجيج، أبحاث في الأسلوب والأسلوبية، دار الـرواد للنشـر والإشـهار، باتنـة، الجزائر، ط01، 2000.
202. ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية فـي لغـة الشـعر، دار المعرفـة الجامعيـة، الإسكندرية، 1994.
203. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط01، 1990.
204. منير سلطان، البديع في شعر المتنبي التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الإسـكندرية، د ط، 1996 .
205. مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 1964.
206. موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكنـدي للنشـر والتوزيـع، الأردن، ط01، 2003.
207. ، التكرار في الشعر الجاهلي –دراسة أسلوبية–، جامعة اليرموك، الأردن، د ط، د ت.
208. ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، المؤسسـة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982.
209. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيـروت، ط2، 1992.
210. نصر الدين تواتي، مفتاح التراكيب اللغوية، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1994.
211. النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني –الموقف والتشكيل الجمالي–، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1982.
212. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحـاد الكتـاب العرب، دمشق، سوريا،
213. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب–دراسة في النقد العربي الحديث–، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، 1997.

214. الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1992.
215. هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2004
216. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
217. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، المطبعة الأهلية، الأردن، ط01، 1999.
218. يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004
219. يوسف عطا الطريفي، الوافي في قواعد الصوف العربي، دار الأهلية للنشر والتوزيع

ثالثا- المراجع المترجمة :

220. أدييث كريزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة : جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1985
221. بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 02، 1994م.
222. تينري ايكلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة : أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1991.
223. جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة : قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1993م.
224. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة : مبارك حنون و محمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1996.
225. جون ستروك وآخرون، البنيوية وما بعدها، ترجمة : محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996.
226. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد ولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
227. دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القدماوي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدر العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، تونس، 1985م.

228. ميكائيل ريفاتير، محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ترجمة : دولاس، تقديم : عبد السلام المسدي، حوليات الجامعة التونسية، المطابع الرسمية، تونس، العدد 10، 1993.
229. هنري بليث، البلاغة والأسلوبية –نحو نموذج سيميائي لتحليل النص–، ترجمة : محمد العمري، منشورات دار سال، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

رابعا–المجلات والرسائل الجامعية :

230.أنطوان مقدسي، الحداثة والأدب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد 9، جانفي 1975.
231.بلقاسم دفه، استراتيجية الخطاب الحجاجي – دراسة تداولية في الإرسالية الإشهارية العربية–، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 10، 2014.
232. ، التركيب اللغوي في قصيدة "ليلى المقدسية مهري بندقية" للشاعر مصطفى الغماري– دراسة في الوظيفة التداولية–، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 470، 2010.
233.بنعيسى أزاييط، المعنى المضمر في الخطاب اللغوي العربي –البيئة والقيمة التخييرية مقاربة تداولية لسانية–، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، المغرب، 1417–1418هـ، 1996–1997م.
234. سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة –تطبيق على أشعار البارودي وشوقي والشابي–، مجلة الفكر، تونس، العدد 02، 1984.
235. عبد الله محمد الغذامي، كيف تتذوق قصيدة حديثة، فصول، المجلد الرابع، العدد 4، 1984.
236. عدنان بن ذريل، الأسلوبية، الفكر العربي، العدد 25، كانون الثاني، شباط 1982م.
237. علي عالية، الفيلسوف الشاعر أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي–الجزء الأول– ، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الادب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 3، 2006.

238. ، الفيلسوف الشاعر أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي-الجزء الثـاني-، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضـر بسكرة، العدد 4، 2007.
239. علي ملاحي، مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغـة والأدب، جامعـة الجزائر، العدد 14، 1420هـ - 1999م.
240. العليم بوفاتح، نحو النص من الجذور التراثية إلى الآفاق الأسلوبية، مجلـة الواحـات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، الجزائر، عدد 10، 1431هـ - 2010م.
241. كمال بكداش، التعبير الشفهي والتعبير الكتابي، مجلة الفكـر العربـي، عـدد 8 -9، 1979.
242. معمر حجيج، الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، عدد09، جانفي، 2004.
243. يا موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة وتقديم : ألفت كمال الروبـي، مجلة فصول، العدد الأول، 1984.

خامسا-المراجع الأجنبية :

244. Jules Marouzeau, Precis de Stylistique Francaise, 2 éme ed, Masson, Paris, 1969.
245. Language, Style, Ideas , The Writer's Challenge,Ives.S.O Mitechell.O,S; Pub, Harcourt, brake and, World, New York, Burlingame, January, 1964.
246. Mareel Gressot, Le Style et Ses Techniques – P.U.F, 7éme ed, 1971.
247. Pierre Guirand, La Stylistique, 7éme éd, Coll, Que Sait-je , N 646, P.U.F, Paris, 1972.
248. Widdowson, H. G, Stylistics and The Teaching Of Literature, longman Group Limited, London, 1979.

فهرس الموضوعات

موضوع البحث هو: " أسلوبية الخطاب الشعري في ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني"، وهي دراسة تطمح إلى الإفادة من معطيات الاتجاهات الحديثة ممثلة بالدّرس الأسلوبي؛ رغبة في اكتشاف الخصائص الأسلوبية المميزة لشعر أمية، المتمثلة أساسا في اختياراته الإيقاعية والتركيبية والدلالية، التي انتشرت بشكل بيّن حتى غدت تشكل ظاهرة أسلوبية بارزة في شعره.

وعلى ذلك فالبحث مقسم إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

حيث تعرض الفصل الأول لبعض المصطلحات (الأسلوب، الأسلوبية، الخطاب الشعري) محدّدا مفاهيمها بغية كشف دلالاتها وتمدداتها المعرفية، والتعريف بالشاعر والديوان.

أما الفصل الثاني فعالج عناصر الإيقاع بالفحص الدقيق للوقوف على خواصها الإيقاعية، على نحو تحليلي يعتمد على إجراءات تطبيقية تؤكدها العملية الإحصائية.

وتطرق الفصل الثالث للظواهر التركيبية، من خلال دراسة التركيب النحوي والبنية الصرفية، وتفحص الجملة الخبرية والإنشائية.

واختص الفصل الرابع بدراسة المكون الدلالي الأسلوبي المهيمن على الخطاب الشعري، وهو الصورة الشعرية.

وقد توصل البحث من خلال المعالجة الأسلوبية للمستويات اللغوية (الإيقاعي، التركيبي، الدلالي) إلى أنّ موطن الأسلوبية في الخطاب الشعري لأمية يكمن في تصاهر العناصر المكونة لتشكيلاته الفنية على صعيد الإيقاع والتركيب والدلالة، وتماهيها في بناء لغوي متكامل عبّر عن تشكيلها الفني.

Résumé:

Le sujet de cette recherche est " l'analyse stylistique du discours poétique dans l'oevre de Alhakime Abi Asellete Oumiya Ben Abdel Aziz Al - Eddani " C'est une étude qui envisage la mobilisation des données issues des courants récents de la recherche en stylistique dans l'objectif de découvrir les caractéristiques stylistiques spécifiques à la poésie de " Oumiya", Ces dernieres sont visibles par ses choix rythmiques est métriques est sémantiques explicites qui sont devenus un phénoméne stylistique manifeste dans sa poésie.

Dans ce sillage, notre recherche se présente sous la forme d'une introduction, quatre chapitres et une conclusion.

Concernant le premier chapitre, nous l'avons consacré à la présentation de l'auteur, et de son œuvre ainsi qu'à la terminologie inhérente aux mots clés de notre recherche (style, stylistique, discours poétique).

Quant au deuxième chapitre, il nous permet d'abordes les éléments rythmique dans leurs spécificité en procédant à leur traitement.

Dans le cadre du troisième chapitre, nous abordons l'aspect métrique à l'étude grammaticale et morphosyntaxique tout en analysant la phrase assertive, interrogative, exclamative, …etc.

La quatriéme chapitre présente l'analyse de l'élément structuro-sémantique le plus dominant du discours poétique à savoir l'image poétique.

En conclusion, cette recherche s'achéve par une présentation des principaux résultats auxquels nous sommes parvenus.